



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale
in Filologia e letteratura italiana

Tesi di Laurea

Industria e paesaggio
La trasformazione del Veneto nelle opere
di Meneghello, Zanzotto e Trevisan

Relatore

Prof. Domenico Cangiano

Correlatori

Prof. Alessandro Cinquegrani

Dott. Pier Giovanni Adamo

Laureando

Riccardo Cadorin

Matricola 989953

Anno Accademico

2023 / 2024

INDICE

INTRODUZIONE	5
CAPITOLO PRIMO	
<i>LIBERA NOS A MALO: LA TESTIMONIANZA DI</i>	11
UN'ANTICA COMUNITÀ RURALE	
I.1. La storia di Malo	11
I.2. L'infanzia raccontata in <i>Libera nos a malo</i>	14
I.2.1. La perdita del sentimento religioso	15
I.2.2. I bambini e il dialetto	17
I.2.3. I bambini e la natura	18
I.2.4. L'infanzia dell'autore come «infanzia del mondo»	21
I.3. I «piccoli innamoramenti sentimentali»	23
I.4. La «morte» del paesaggio di Malo alto	26
I.5. Una società di « <i>animal laborans</i> »	34
I.6. La scomparsa del dialetto	42
I.7. La rapidità dei mutamenti paesaggistici	45
I.7.1. La riduzione del «sentimento del luogo»	48
I.7.2. Malo, un paese di «stranieri»	52
I.8. Lo straniamento in <i>Libera nos a malo</i>	58
CAPITOLO SECONDO	
LA PERDITA DEL PAESAGGIO IN ANDREA ZANZOTTO	63
II.1. Il paesaggio in pericolo di <i>Sovrimpressioni</i>	63
II.2. L'inestimabile valore dei palù	69

II.3. Ligonàs	77
II.3.1. Ligonàs in 2 novembre	78
II.3.2. Il ritorno del paesaggio in <i>Ligonàs</i>	81
II.4. <i>A Faèn</i> . Reminiscenze di una natura estremamente vitale	85
II.5. La «morte» del «paesaggio/Natura»	87
II.6. <i>Canzonette isvide</i> . L'impegno civile di Andrea Zanzotto	92
II.6.1. La critica alle modalità di produzione in <i>Stereo</i>	92
II.6.2. <i>Luna starter di feste bimillinarie</i> . L'inadeguatezza dell'uomo al cospetto della scienza	97
II.7. <i>Avventure metamorfiche del feudo</i>	100
II.8. <i>Topinambùr e sole</i> . Il topinambur e le piante di Andrea Zanzotto	104
II.9. <i>Addio a Ligonàs</i> . L'addio ai luoghi zanzottiani	109

CAPITOLO TERZO

LA «PERIFERIA DIFFUSA» RACCONTATA DA VITALIANO TREVISAN	115
III.1. <i>Works</i> : l'alienazione nel mondo contemporaneo	115
III.2. Un paese in rapida crescita	120
III.3. L'instaurarsi di un nuovo sistema economico e produttivo	123
III.4. Gli ambienti e i colleghi di lavoro	129
III.5. <i>Dove tutto ebbe inizio</i>	134
III.6. La proliferazione dei «nonluoghi»	139
III.7. La vita nella grande «periferia diffusa»	142
III.8. «Bisogna tornare ai ritmi della natura»	148

CONCLUSIONI	155
--------------------	------------

BIBLIOGRAFIA	159
---------------------	------------

INTRODUZIONE

Nel contesto del fenomeno di adozione su scala globale di un'economia capitalistica e di carattere industriale, l'Italia è un Paese che si è sicuramente distinto, oltre che per le modalità di realizzazione del processo, per la disomogeneità, soprattutto nelle fasi iniziali, con cui questo è avvenuto. Il Veneto è una regione rappresentativa di tale disuguaglianza, presentando tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento un aspetto ancora prevalentemente rurale e configurandosi dunque, se non per qualche realtà isolata, come un'area indenne all'influsso del progresso, che aveva invece prevalentemente beneficiato le città del cosiddetto «triangolo», costituito da Milano, Genova e Torino. Solo nel secondo dopoguerra, per effetto del miracolo economico, si assisterà alla «germinazione» dell'industria nell'Italia nord-orientale e centrale e al conseguente abbandono degli antichi costumi rurali.¹ L'industria in queste regioni trova espressione soprattutto attraverso l'emergere della piccolo-media impresa, la quale, agevolata da un fervido contesto, prolifera nel territorio senza alcun tipo di organizzazione, sorgendo «al di fuori delle tradizionali aree di industrializzazione».²

È a tale processo che si può imputare l'origine dell'ormai noto fenomeno di deturpazione del paesaggio ampiamente descritto dagli autori italiani negli anni del *boom* economico: «ogni posto era buono, e contava solo che sorgesse l'industria, la quale godette sovente di agevolazioni, di favori territoriali».³ Ciò è particolarmente vero per quanto riguarda il Veneto, che anche in seguito alla proliferazione della piccola impresa nel suo territorio continuò a essere erroneamente considerato una regione 'arretrata', beneficiando così, tra gli anni Cinquanta e Sessanta, di una serie di contributi distribuiti 'a pioggia', senza un concreto piano urbanistico.⁴ Si tratta di un sostegno che certamente

¹ Cfr. EUGENIO TURRI, *Semiologia del paesaggio italiano*, Venezia, Marsilio, 2014 (1979), p. 201.

² Ivi, p. 198.

³ Ivi, pp. 210-211.

⁴ Cfr. GIORGIO ROVERATO, *Il mito del Veneto "Sud" del Nord e la politica degli incentivi. Il tardivo "miracolo economico"*, in ID., *L'industria nel Veneto: storia economica di un caso regionale*, Padova,

colse la regione impreparata nell'utilizzo delle risorse fornite e che, incentivandola sempre più allo sviluppo, ne aggravò l'aspetto (in alcuni territori più di altri) già compromesso dal precedente affermarsi di un'industria diffusa, «radicata nel territorio» e cresciuta grazie alla possibilità di assorbire la manodopera «in via di espulsione» dall'agricoltura.⁵ Si concretizzò in tal modo un processo che, promosso dal partito della Democrazia Cristiana insieme all'impegno di salvaguardia dei valori tradizionali, andò invece a minare le fondamenta di un passato comunitario, disgregatosi con la mutilazione del paesaggio. Assieme alla prosperità economica si accende infatti un desiderio di fuga da un passato di povertà: «Tramontata la mezzadria, [...] trionfa un capitalismo arido e spietato, in cui l'unico metro di misura è il riscontro sul mercato».⁶ L'unico obiettivo diviene ora quello di costruire e produrre senza sosta, venendo meno a ogni legame con i luoghi e le tradizioni.

L'esito è quello di un Veneto che già Guido Piovene, nel corso del viaggio compiuto tra il '53 e il '56, aveva descritto come «imbruttito da costruzioni volgari e da nuove usanze».⁷ Si legge in *Viaggio in Italia*, riguardo il Trevisano:

Più che d'un vero mutamento, si ha la visione di un'antica vita che si vanifica. Tradizionale è la cornice, tradizionali i sentimenti accettati per abitudine; non è detto però che gli abitanti li sentano in modo attivo. Si avverte frequentemente in Italia una rottura fra le tradizioni, lo sfondo, e la vita di oggi, che appare perciò come vuota. La civiltà diviene endemica, senza giungere più all'intelligenza e all'amore; gli abitanti assomigliano ad ospiti occasionali, senza storia, su un fondale storico. Si devono a questo, ritengo, le brutture edilizie perpetrate per speculazione, ma soprattutto per mancanza di affetto; anche Treviso ha la sua colpa. Si scrive che il folclore popolare persiste con tenacia a Treviso: riti matrimoniali e funebri, feste natalizie e pasquali, canti, balli, vestiti. Ma qui come altrove il folclore è in gran parte falsificazione o reminiscenza erudita.⁸

Un simile declino pare convogliare anche il Vicentino:

Esedra, 1996, pp. 225-248.

⁵ Cfr. *ivi*, p. 231.

⁶ MARZIO BREDI, *Introduzione*, in ANDREA ZANZOTTO, *In questo progresso scorsoio*, Milano, Garzanti, 2009, p. 9.

⁷ GUIDO PIOVENE, *Viaggio in Italia*, Milano, Baldini & Castoldi, 1993 (1957), p. 45.

⁸ *Ivi*, pp. 45-46.

Le ville vicentine [...] deperiscono e si consumano d'anno in anno [...]. La decadenza, un tempo lenta, si è fatta veloce nel dopoguerra. Esposizioni, manifesti, articoli di giornale hanno diffuso in tutto il mondo l'allarme per la gloriosa costellazione di ville che il passato ha trasmesso. La colpa si ravvisa nel declino dei patrimoni, ma ancora più nel disamore delle famiglie signorili per la vita in campagna, la villeggiatura all'antica e in generale la provincia.⁹

La testimonianza di Piovene funge così da conferma di come la prosperità economica abbia indotto la popolazione a distaccarsi sempre più da quanto aveva fino a quel momento costituito la sua identità: il *reportage* evidenzia infatti un complessivo stato di declino generato dal «disamore» per le tradizioni passate, che ha poi inevitabilmente condotto alla rovina degli spazi vissuti. È una condizione che può essere considerata conseguenza dell'affermarsi di un'economia capitalistica, la quale, proponendosi di condurre alla ricchezza il popolo italiano, non ha che causato l'effetto di allontanarlo dagli ambienti che da sempre gli sono stati cari, i quali sono ora unicamente considerati una risorsa da sfruttare per ottenere un guadagno. Le brutture edilizie descritte divengono così emblema di una società che opera solo per arricchirsi e che, immemore di quanto è stato, permette il degrado dei suoi luoghi. Ha un ruolo, in particolare, «l'imprenditore scaltro, disonesto, volto solo al suo personale profitto, spinto da pure ambizioni individualistiche»,¹⁰ il quale, operando in maniera indisturbata, contribuisce al deterioramento di un importante bene comune.

Viene così a crearsi in Veneto, nel giro di brevi anni, il paesaggio caratteristico dell'odierna Italia industriale:

Sorge [...] ai margini delle città, delle cittadine o dei paesi, ponendosi lungo le strade principali, provocando con ciò stesso lo sfilacciamento del tessuto urbano. Per la sua stessa origine, per la sua agilità, si colloca al di fuori, spesso, di schemi territoriali precisi, si confonde con i quartieri di nuove case e condomini sorti negli ultimi anni, talora in aree industriali in germe [...].¹¹

⁹ Ivi, p. 53.

¹⁰ E. TURRI, *Semiologia del paesaggio italiano*, cit., p. 205.

¹¹ Ivi, pp. 210-211.

Il paesaggio appare improvvisamente logorato dalla repentina comparsa di case e capannoni, ma anche dalle nuove modalità di produrre e consumare; anche i luoghi più cari alla tradizione (come le ville vicentine) risultano sempre più degradati ed è soprattutto perso l'antico legame con la campagna, sovrastata dal graduale espandersi di una grande periferia diffusa: si perde così il prezioso legame con la natura che, nel momento in cui non è distrutta o sopraffatta, viene addomesticata in favore di un beneficio in termini produttivi.

È facile immaginare, innanzi alla realizzazione di un simile scenario, come tale sviluppo si sia tradotto in un atroce dramma al cospetto dei più sensibili, i quali, riconoscendo il profondo legame intrattenuto con gli ambienti persi, avvertono la necessità di condividere il loro disagio e, talvolta, di denunciare la brutalità subite. Si tratta di un compito spesso preso in carico dai poeti e dagli scrittori, i quali, oltre a evidenziare la sofferenza derivante dal deturpamento dei loro paesaggi, sono in grado di mettere in luce gli altri innumerevoli aspetti negativi caratterizzanti l'intero processo, come la sempre più accentuata disgregazione identitaria e sociale e il senso di alienazione causato dall'allontanamento da un universo armonico e dall'accettazione passiva di uno stile di vita basato sui rigidi schemi della società industriale. Si noterà così come la mutazione paesaggistica si faccia in realtà rappresentante di una più ampia forma di disagio apportato con l'affermarsi dell'industria, ma concretizzatosi solo assieme alla trasfigurazione del territorio. Quella che in questa tesi si proporrà di indagare è dunque una mutazione paesaggistica che non può tuttavia essere esaminata in maniera indipendente da una più ampia mutazione antropologica: assieme al paesaggio, infatti, scompaiono i codici comunicativi, i costumi e le forme d'arte delle comunità rurali. Saranno inoltre messe in evidenza le modalità attraverso cui, nelle opere letterarie, si rende manifesto il rimpianto per un lontano ideale di natura incontaminata, minacciato dal rapido espandersi delle città.

Il presente studio intende così inserirsi in un filone di «ecologia letteraria» (altrimenti detta ecocritica, o *ecocriticism*), ovvero sia quel ramo della critica letteraria che esamina le rappresentazioni della natura nei testi letterari e che permette infine l'acquisizione di una consapevolezza del modo in cui le forme letterarie hanno contribuito alla generale realizzazione di una coscienza delle odierne problematiche ambientali.¹² Una delle

¹² Cfr. SERENELLA IOVINO, *Ecologia letteraria. Una strategia di sopravvivenza*, Milano, Edizioni

modalità con cui la letteratura riesce in tale intento è, ad esempio, attraverso l'impiego dello straniamento, procedimento definito dal teorico russo Viktor Borisovič Šklovskij. Lo straniamento è descritto da Niccolò Scaffai, in *Letteratura e ecologia*, come «la prospettiva inattesa su una realtà che, sotto altra luce, ci era o ci appariva, nota e familiare»¹³ e, facendo riferimento a Tzvetan Todorov, aggiunge: «Ogni vero straniamento porta a una rivelazione, la più importante delle quali è che ognuno è l'“altro” di qualcuno, ognuno è straniero, alieno, specie estranea per chi guarda e giudica da un altro punto di osservazione, nello spazio o nel tempo».¹⁴ Lo straniamento così, in ambito ecocritico, assume lo scopo di «illustrare i danni prodotti dall'uomo sull'ambiente, facendoci guardare con occhi diversi gli effetti di alcune nostre abitudini quotidiane».¹⁵ Esso, esito di due fasi «divers[e] e complementari», ovverosia «la *naturalizzazione*, che si produce quando si assume il punto di vista dello “strano”, dell'“alieno”», e «la *defamiliarizzazione*, ottenuta facendo apparire inusuali [...] figure e oggetti che non hanno mutato ontologicamente le loro qualità normali»,¹⁶ permea incessantemente i testi degli autori che saranno di seguito oggetto di analisi. Proprio attraverso lo straniamento, infatti, essi si rivelano in grado di porre in evidenza gli effetti avversi di un processo di rinnovamento incautamente considerato benefico.

Si rende infine necessario puntualizzare che l'ecologia letteraria è una corrente contraddistinta da una forte interdisciplinarietà: «l'*ecocriticism* è diventato un discorso critico in cui le istanze della critica letteraria convergono e si condensano con quelle dell'etica ambientale, degli studi sociali ed economici, delle scienze naturali».¹⁷ Per tale motivo non sarà casuale, ai fini dell'analisi, il costante confronto con gli scritti di autori afferenti a discipline non prettamente letterarie, come, ad esempio, la geografia umana. Un simile dialogo interdisciplinare è utile non solo a comprendere le cause e a individuare le origini dell'odierno stato di decadimento del paesaggio, ma anche a conoscere quali sono le conseguenze, non solo ambientali, che con tale declino si realizzano.

Ambiente, 2015 (2006), pp. 15-16.

¹³ NICCOLÒ SCAFFAI, *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*, Roma, Carocci, 2017, p. 26.

¹⁴ Ivi, p. 14.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Ivi, p. 27.

¹⁷ S. IOVINO, *Ecologia letteraria*, cit., p. 21.

Si esaminerà pertanto, attraverso le opere di Luigi Meneghello, Andrea Zanzotto e Vitaliano Trevisan, il modo in cui il paesaggio veneto si è evoluto a partire dal secondo dopoguerra fino ai giorni più recenti. Si tratta di un mutamento determinato dall'affermarsi di un progresso non sempre positivo e che, insieme all'alterazione del paesaggio vedrà anche il decadimento della società che lo abita.

CAPITOLO PRIMO

LIBERA NOS A MALO:

LA TESTIMONIANZA DI UN'ANTICA COMUNITÀ RURALE

I.1. La storia di Malo

Libera nos a malo, con cui nel 1963 esordisce Luigi Meneghello, è un'opera dotata d'inestimabile valore, non solo dal punto di vista letterario, ma anche da quello documentario. Il romanzo infatti, soffermandosi su aspetti di carattere storico, sociologico e linguistico, fornisce un dettagliato quadro di quella che era l'antica civiltà contadina e artigiana prima dell'affermarsi di un'economia di carattere industriale nel Vicentino. *Libera nos a malo* narra anche il declino di tale comunità, avvenuto in seguito al processo di omologazione indotto dall'industria, uno sviluppo che nel romanzo pare avere come punto di partenza il decadimento del paesaggio di Malo Alto, posto come prima grande conseguenza tra gli effetti avversi del progresso. Nel momento in cui il Veneto, dunque, abbandonava definitivamente il suo stato di 'purezza originaria' rincorrendo un ideale futuro di prosperità, Meneghello documentava invece, attraverso la sua opera, il radicale mutamento che il processo evolutivo avrebbe comportato sul suo paese.

L'autore si era ormai trasferito a Reading da diversi anni, ma le frequenti visite in Italia, compiute a intermittenza, gli permettevano di quantificare in modo più chiaro l'entità delle trasformazioni in atto. La stesura di *Libera nos a malo* assume quindi, per Meneghello, la valenza di una missione da compiere per salvare tutto ciò che gli era stato caro nel corso della sua infanzia e che la sua società, senza rendersene conto, stava abbandonando.

Un giorno nevicava, i tetti erano bianchi. Ho visto il paese antico, ma c'erano caminetti e stufe che fumavano in tutte le case, i ricordi divennero fortissimi, l'inverno porta il passato più di ogni altra stagione. Pensai: se non mi affretto, qui

non resta più niente. Ho scritto per tutto il '61. Mi bastava una parola, era come gettare un amo: salivano la linguistica, la sociologia, la cronaca familiare, la religione e la critica della religione. Ero innamorato della materia che raccontavo: anche per questo ho dovuto tenere a bada la nostalgia.¹

Con *Libera nos a malo*, dunque, l'autore vuole rendere omaggio, prima della sua definitiva scomparsa, alla comunità della sua infanzia, esaminandola nei più minuziosi dettagli e vestendo talvolta i panni del linguista, del sociologo, o dell'antropologo. Complessivamente, secondo Pietro De Marchi, ciò che Meneghello si proponeva di trarre in salvo erano «il senso della vita in un paese italiano nei primi decenni del secolo scorso [e] le opere e i giorni della civiltà contadina e artigiana che lo sviluppo industriale e commerciale del secondo dopoguerra avrebbe travolto con una forza dirompente e omologante»² e, a far capire quanto il territorio veneto sia mutato in tale periodo, per i lettori più giovani, lo studioso parla addirittura di una «scoperta archeologica».³ L'autore, infatti, sembra talvolta voler testimoniare l'esistenza di un mondo antico, delle cui tradizioni egli è l'ultimo erede:

La maestra spiegava come s'impugna la Penna, protendendo Pollice Indice e Medio nell'aria, proprio davanti al naso di Bruno; l'Indice e il Medio devono essere paralleli, e sotto c'è il Pollice che quando poi s'introduce la Penna la spinge in su e la ferma. È il modo antico di impugnare la Penna, l'unico veramente adatto a fare le aste e i filetti come si deve. Credo che noi allievi della maestra Prospera siamo gli ultimi in paese che l'hanno imparato.⁴

La rapidità e la veemenza della scomparsa di tale mondo e delle sue tradizioni trova espressione già nell'incipit del romanzo, «S'incomincia con un temporale»,⁵ spesso interpretato dalla critica come una metafora per le trasformazioni avvenute in quegli anni.⁶

¹ GIULIO NASCIMBENI, *Meneghello: oltre la nostalgia*, in ID., *Il calcolo dei dadi. Storie di uomini e di libri*, Milano, Bompiani, 1984, p. 97.

² PIETRO DE MARCHI, «*Libera nos a malo*»: *il cinema naturale della vita*, in LUIGI MENEGHELLO, *Libera nos a malo*, Milano, Rizzoli, 2018 (1963), p. 6.

³ Ivi, p. 5.

⁴ L. MENEGHELLO, *Libera nos a malo*, cit., p. 65.

⁵ Ivi, p. 49.

⁶ Cfr. P. DE MARCHI, «*Libera nos a malo*»: *il cinema naturale della vita*, cit., p. 7.

Il libro (termine con cui l'autore stesso si riferiva a *Libera nos a malo*) sembra così voler delineare la storia di Malo, ponendo l'attenzione in particolare su come, nel giro di pochi anni, il paese sia transitato da uno stato di 'arretratezza' a un'organizzazione di tipo prevalentemente industriale. Un "prima" e un "dopo" sono chiaramente individuabili nella struttura narrativa, soprattutto grazie alla celebre tripartizione di Cesare Segre, attraverso cui viene messo in evidenza il passaggio tra le diverse fasi della vita del paese e il conseguente sfaldarsi della sua comunità.⁷ Nei primi dodici capitoli, dedicati all'infanzia, l'autore condivide parte dei più significativi episodi appartenenti ai suoi primi anni di vita, facendo notare come essi, tutto sommato, costituiscano un periodo di generale benessere; «domina una prospettiva iterativa, cioè la forma aspettuale dell'abitudine»,⁸ ed è presente un senso di equilibrio (permesso anche dal costante ricorso degli stessi temi)⁹ che salda e unisce le varie esperienze. Si nota dunque come il protagonista, circondato dagli amici e dalla famiglia, si trovi costantemente al centro di un piccolo mondo felice. I tre capitoli successivi si concentrano su Malo e sulle trasformazioni che il paese ha subito con il procedere degli anni. Nell'ultima parte invece, più varia e maggiormente saggistica, il narratore è ormai adulto, «gli eventi sono più frequenti, la serie non prevale più»,¹⁰ viene in questo modo rotta l'abitudine che caratterizzava il mondo dell'infanzia:

Gli eventi sono sempre meno ammortizzati dal sistema e soprattutto appaiono racconti che possiamo definire metadiegetici, che rappresentano dunque una riflessione sulla costruzione del mondo di Malo e insieme sulla fine di questo mondo. Non direi distruzione, perché in Meneghello non domina mai questo aspetto, ma fine della possibilità di porsi come sistema autosufficiente e dunque narrabile.¹¹

⁷ «Dopo i dodici capitoli centrati sull'infanzia, tre sono dedicati a Malo: aspetto del paese, costumi, storia, situazione dialettale, ecc. [...] Poi i racconti si coagulano intorno a temi precisi [...]. E quando il filo delle memorie autobiografiche, l'adolescenza, il dopoguerra, torna a rinforzarsi, è sempre in una prospettiva ampliata dai riferimenti a una realtà non più comunale, che scorcia gli episodi riducendoli ad aneddoti» (CESARE SEGRE, «*Libera nos a malo*». *L'ora del dialetto*, in L. MENEGHELLO, *Libera nos a malo*, cit., pp. 34-35).

⁸ MARCO PRALORAN, «*Siamo arrivati ieri sera*»: tempo e temporalità in *Libera nos a malo*, in GIUSEPPE BARBIERI, FRANCESCA CAPUTO (a cura di), *Per Libera nos a malo. A 40 anni dal libro di Luigi Meneghello*, Vicenza, Terra Ferma, 2005, p. 111.

⁹ Cfr. *ibidem*.

¹⁰ *Ivi*, p. 115.

¹¹ *Ibidem*.

Sembra così che con la fine dell'epoca dell'infanzia e con la concomitante industrializzazione del territorio il paese perda agli occhi dell'autore qualunque attrattiva e la costante insistenza nella condivisione di eventi e argomenti sconnessi l'uno dall'altro, più accentuata con l'avvicinarsi alla conclusione, si potrebbe interpretare come un continuo tentativo di recuperare il sentimento verso il paese provato nel corso degli anni dell'infanzia; la narrazione si fa però, in questo modo, sempre più debole, terminando, in conclusione al romanzo, con il non aver più nulla da raccontare. Talvolta, «gli inserti narrativi» si fanno discontinui e paiono assorbiti dalla tonalità saggistica che prevale nella seconda metà dell'opera, divenendo così anch'essi «più direttamente funzionalizzati a una tonalità riflessiva e [...] esplicativo-argomentativa»;¹² ciò evidenzia anche un sempre più forte un distacco emotivo dell'autore nei confronti del paese: se infatti, nel corso dei capitoli relativi all'infanzia, la rievocazione dei ricordi è più fluida (permessa quindi dal forte legame affettivo), in quelli finali l'autore guarda al suo paese in maniera distaccata, riducendolo ormai a semplice oggetto di studio.

Verrà spontaneo, in questo modo, opporre la sezione iniziale alle due successive, evidenziando così come il mondo dell'infanzia possa rappresentare a tutti gli effetti una sorta di paradiso felice per il protagonista; la spensieratezza che caratterizza i primi capitoli, infatti, non tornerà facilmente in seguito. Rifacendosi dunque alla tripartizione di Segre e leggendo il romanzo come la storia della vita del paese, si noterà come all'età infantile del protagonista corrisponda uno stato di purezza del paesaggio di Malo, il quale, con il passare degli anni, si trasforma e si modifica, giungendo a un'età adulta insieme all'autore. Tale corrispondenza è riscontrata anche da Emmanuela De Toni, che nota come «l'autore invecchi e il paese si trasformi in sintonia con l'industrializzazione bulimica e rapida della campagna del Veneto».¹³

I.2. L'infanzia raccontata in *Libera nos a malo*

I capitoli relativi all'infanzia meritano di essere ricordati tra alcuni tra quelli più distintivi di *Libera nos a malo* e la loro riuscita è permessa, oltre che dalla chiarezza con

¹² LUCIANO ZAMPESE, «*S'incomincia con un temporale*». Guida a *Libera nos a malo* di Luigi Meneghello, Roma, Carocci, 2021, p. 85.

¹³ Cfr. EMMANUELA DE TONI, «*Le cose del paese*». Pour une histoire synchronique de la vie enfantine chez Meneghello, «*Italies*», n. 21, 2017, p. 94 (traduzione mia).

cui Meneghello ricorda i particolari del passato, dalla genuinità con cui vengono narrati gli eventi. Il modo in cui l'autore racconta è effettivamente unico nel panorama letterario italiano: a tal proposito aveva scritto anche Paolo Milano, secondo cui era la prima volta che il mondo dell'infanzia veniva presentato «senza mediazioni di sorta, come il fenomeno che era e niente altro».¹⁴ Sono due, secondo Luciano Zampese, i principali nuclei tematici attorno ai quali si costruiscono i capitoli relativi all'infanzia: la religione e la lingua,¹⁵ ed è interessante notare come la loro persistenza s'indebolisca con il procedere della narrazione; volendo tuttavia prescindere dal processo di crescita che ha inevitabilmente riguardato i personaggi, la causa di tale indebolimento si può individuare anche nelle mutazioni che nel secondo dopoguerra hanno coinvolto Malo, la sua società e, più in generale, l'aspetto del paesaggio vicentino.

I.2.1. La perdita del sentimento religioso

Nei primi capitoli di *Libera nos a malo* la religione assume un ruolo primario: «i bambini» infatti, secondo l'autore, «hanno una sensibilità teologica naturale»¹⁶ e la fede, di conseguenza, è un costante punto di riferimento nelle loro vite quotidiane; «Dio è il primo personaggio di Malo»¹⁷ a essere introdotto e talvolta assume per il protagonista le caratteristiche di un 'amico' a cui si deve rispetto reciproco. Si nota tuttavia come, con l'avvicinamento all'età adulta, la fede perda gradualmente la sua importanza e ciò è visibile soprattutto attraverso lo spirito con cui viene affrontato il sacramento della confessione: infatti, se nei piccoli farsi confessare pare un reale bisogno, la lealtà nei confronti del sacramento viene a mancare nel corso della terza sezione; per gli adulti la confessione è un semplice strumento per evitare l'inferno: «Si abbandonava il corpo florido della religione per tenersi le nude ossa, *the bare bones*: c'è Dio, ci sono i peccati mortali, c'è l'Inferno, e c'è la confessione che permette di evitarlo. Gli altri sono fronzoli».¹⁸ La situazione presentata si oppone a quella descritta nel capitolo 1, in cui il protagonista, ancora bambino, rende manifesta l'insoddisfazione provata per non riuscire

¹⁴ Il passaggio, proveniente da PAOLO MILANO, *Il borgo visto in ogni sua parte*, «L'Espresso», 14 luglio 1963, è citato in L. ZAMPESE, «*S'incomincia con un temporale*», cit., p. 141.

¹⁵ Cfr. L. ZAMPESE, «*S'incomincia con un temporale*», cit., p. 88.

¹⁶ L. MENEGHELLO, *Libera nos a malo*, cit., p. 298.

¹⁷ L. ZAMPESE, «*S'incomincia con un temporale*», cit., p. 147.

¹⁸ L. MENEGHELLO, *Libera nos a malo*, cit., p. 314.

a procurarsi del «dolore perfetto» al momento della confessione.¹⁹ Si assiste, insomma, a un graduale indebolimento del sentimento religioso che, se in età infantile era manifestato in maniera sincera, in età adulta persiste solo per inerzia; esso diviene un semplice ‘codice comportamentale’ che non va compreso, ma solamente imparato a memoria.²⁰

Nell’insieme dei mutamenti strutturali e antropologici che hanno caratterizzato il Veneto nel secondo dopoguerra, diverse sono le cause a cui può essere imputata la perdita del sentimento religioso, fenomeno che trova espressione anche nel capitolo 13 (in cui viene descritta la trasformazione di Malo), attraverso la progressiva svalutazione delle aree di culto, ormai declassate a semplici «orinatori»:

E la bella palassina che costruivano dietro al campanile? La mamma di Ampelio tornando da messa si domandava di chi fosse. Stentarono a convincerla che era solo il pisciatoio nuovo. Una volta erano inconcepibili così complessi e sontuosi.²¹

La perdita del sentimento religioso e la progressiva svalutazione delle aree sacre può essere legata all’adozione di una diversa organizzazione dei centri abitati che, nel momento in cui si sviluppano industrialmente non si strutturano più facendo riferimento alle chiese, bensì alle nuove realtà industriali. I punti di riferimento spaziali ora cambiano e i vari paesi, crescendo disordinatamente, si confondono gli uni con gli altri. Il ‘centro’ per gli abitanti può essere ora riconosciuto, ad esempio, nella città vicina e le aree sacre, che prima erano importanti punti di riferimento, divengono ora dei semplici luoghi di passaggio.

Della perdita del sentimento religioso nel Veneto del secondo Novecento si è occupato anche Eugenio Turri che, in *L’anima del paesaggio veneto*, ha reso presente come questo fosse molto più spiccato nell’era preindustriale: allora il paganesimo era ancora legato al «culto del locale» e alla «passione per la terra» e le chiese si ergevano nel paesaggio sovrastando qualunque altro elemento.²² Secondo il geografo è stato proprio «con il miracolo economico [che] l’intera cultura fondata sul territorio cominciò

¹⁹ Cfr. *ivi*, pp. 58-61.

²⁰ «In definitiva l’essenziale non era capire, ma sapere. I dubbi erano scoraggiati, e se necessario proibiti» (*ivi*, p. 314).

²¹ *Ivi*, pp. 170-171.

²² Cfr. EUGENIO TURRI, *L’anima del paesaggio veneto*, in FRANCESCO VALLERANI, MAURO VAROTTO (a cura di), *Il grigio oltre le siepi. Geografie smarrite e racconti del disagio in Veneto*, Portogruaro, Nuova Dimensione, 2005, p. 22.

a sfasciarsi comportando rifiuti delle tradizioni passate, tra cui la stessa religiosità legata al territorio».²³ Il capannone, «simbolo del successo economico», ha infatti presto sostituito il campo, permettendo agli uomini l'acquisizione di un disincanto precedentemente sconosciuto: vengono considerati superati gli antichi riti religiosi e sono ora abbracciati dei nuovi valori, tra i quali il culto del lavoro, attraverso cui diviene possibile attingere alla ricchezza e all'abbondanza.²⁴ Si può notare come tale fenomeno si ripresenti in *Libera nos a malo*, dal momento che la perdita del sentimento religioso (effettivamente molto più forte nella comunità del passato) pare avvenire proprio insieme all'abbandono di uno stile di vita legato al lavoro della terra (a cui corrispondeva uno stato di povertà); ora, infatti, alla società non spetta che un futuro di prosperità e di ricchezza, per cui la necessità di fare affidamento alla religione non è più ritenuta valida. È così che all'infanzia dell'autore può essere associata una più generale 'infanzia' di una comunità ancora legata a rituali religiosi; di questi, però, si osserverà la graduale scomparsa, la quale, avvenuta con il diffondersi dell'industria, segna il passaggio a una diversa fase di vita.

I.2.2. I bambini e il dialetto

L'altro importante aspetto che caratterizza il periodo dell'infanzia (e che subirà poi un forte indebolimento nella società dell'autore adulto) è quello del dialetto, lingua della comunicazione dei bambini e delle loro filastrocche. Il dialetto è in *Libera nos a malo* emblema del mondo dell'infanzia ed effettivamente alle due diverse lingue (l'italiano e il dialetto) Meneghello associa contesti diversi: «c'era il mondo della lingua, delle convenzioni, degli Arditi, delle Creole, di Perbenito Mosulini, dei Vibralani; e c'era il mondo del dialetto, quello della realtà pratica, dei bisogni fisiologici, delle cose grossolane».²⁵ L'autore dichiara, in questo modo, come l'italiano appartenga al mondo degli adulti e a quanto, in un certo senso, si possa definire più 'serio', mentre il dialetto, d'altra parte, rimanda a quello dei bambini, associato invece alla concretezza della vita quotidiana e al paese di una volta. Attraverso le numerose filastrocche in dialetto, il lettore è immediatamente calato in una dimensione di giochi e di scherzi; si può notare, tuttavia, come non sia mai assente un intento polemico: sebbene lo scopo principale fosse quello

²³ Ivi, p. 25.

²⁴ Cfr. ivi, pp. 25-26.

²⁵ L. MENEGHELLO, *Libera nos a malo*, cit., p. 82.

di far divertire, in diverse occasioni emergono chiare invettive contro gli adulti e altre autorità: «El Conte de Milàn / co le braghe in man / col capèl de pajà / Conte canaja!».²⁶ Con le loro cantilene i bambini sono capaci di mettere allo scoperto temi spesso considerati ‘scomodi’ e che i più grandi preferiscono non affrontare: «C’era [...] un contenuto polemico in tutto questo: si sentiva che il dialetto dà accesso immediato e quasi automatico a una sfera della realtà che per qualche motivo gli adulti volevano mettere in parentesi». ²⁷ Secondo Zampese, «l’intero mondo degli adulti» rappresenterebbe il «bersaglio “polemico”» del romanzo e, in questo contesto, l’infanzia rappresenta «la prima via di accesso a quel mondo paesano, permettendo al tempo stesso di coglierne da un lato la vitalità e la sensualità [...], e dall’altro l’ipocrisia delle convenzioni cristallizzate negli adulti, di norma veicolate attraverso l’opacità o la retorica della lingua, contro cui ha facile vittoria l’onestà primigenia del dialetto». ²⁸ Si può dunque notare, anche attraverso quanto appena riportato, come i bambini, facendosi portatori dei valori di un’antica comunità rurale tramite l’impiego del dialetto, si scontrino con gli adulti che, con l’italiano, costruiscono un mondo di finzioni e di obblighi. Nella terza parte di *Libera nos a malo*, tuttavia, il dialetto sarà sempre meno presente; ciò accade perché il mondo degli adulti, permettendo la mutilazione del territorio e della società al costo del benessere economico, riuscirà ad avere la meglio sul paese di una volta, che i bambini ora non si rivelano più in grado di mantenere in vita. I più piccoli, infatti, giunti a questo punto, non potranno evitare di sottrarsi al desiderio di prosperità economica voluto degli adulti e l’ostinazione del piccolo Enrico nel voler apprendere l’italiano a tutti i costi segna il definitivo tramonto dell’antica comunità rurale. ²⁹

I.2.3. I bambini e la natura

Si può notare a ogni modo come, in maniera più generale, nel corso della prima sezione, il mondo dei bambini sia costantemente in contrapposizione a quello degli adulti, soprattutto per l’atteggiamento spregiudicato e spensierato che solitamente caratterizza i più piccoli: il giovane Luigi e i suoi amici dimostrano costantemente la capacità di evadere dal contesto storico e dai problemi legati a esso, e di riuscire a creare un piccolo

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ Ivi, p. 83.

²⁸ L. ZAMPESE, «*S’incomincia con un temporale*», cit., p. 90.

²⁹ Cfr. L. MENEGHELLO, *Libera nos a malo*, cit., p. 386.

mondo estraneo, in cui tutti vivono felici; anche lo sfondo del fascismo viene spesso «neutralizzato», divenendo per i ragazzi oggetto di scherno e provocando, così, un senso di ilarità:³⁰ «*Alarmi siàn fassisti, abasso i cumunisti!*».³¹ Nel mondo dei bambini dominano infatti il gioco e la leggerezza ed è proprio a partire dal contrasto tra la leggerezza del mondo infantile e la serietà del mondo adulto che scoppia il riso in Meneghello.³²

Da questo punto di vista è molto interessante il capitolo 6, dedicato ai ricordi di scuola: si vede qui alternare una prima parte, dedicata a un breve approfondimento del contesto storico, a una seconda parte, in cui vengono descritti gli abituali giochi d'infanzia; la rassegna dei giochi d'infanzia sortirà l'effetto di far passare in secondo piano il preoccupante mondo degli adulti, rappresentato dalla guerra e dalle malattie, presentato precedentemente.³³ Si nota così come spesso i bambini sembrano volersi estraniare dai problemi portati dagli adulti, creando, attraverso i loro passatempi, un mondo tutto loro, in cui possono divertirsi in maniera indisturbata, lontani dai problemi a cui è normalmente esposta la società. Ciò è evidente soprattutto attraverso le descrizioni dei giochi che, come nota Zampese, «sono disseminate [di] immagini di marginalità, separazione, estraneità al mondo degli adulti».³⁴

³⁰ Il senso di leggerezza che in *Libera nos a malo* caratterizza l'animo dei bambini è stato evidenziato anche da Zampese, che ha sottolineato come «il grado zero» della loro forza vitale sia individuabile, appunto, nella capacità di rendere un gioco anche ciò che nel mondo degli adulti appare più serio (cfr. L. ZAMPESE, «*S'incomincia con un temporale*», cit., p. 144); tale abilità è comunque da ricondurre al funzionamento della mente infantile, a cui Meneghello si è spesso rivelato interessato, dimostrandosi colpito, in particolar modo, dalle capacità linguistiche nei primi anni di vita: «qui le risorse del bambino, dai due ai cinque anni, sono semplicemente spettacolose. A me pare ovvio che nessuna altra nostra funzione intellettuale ha la brillantezza, la potenza creativa, delle attività linguistiche dei nostri anni prescolastici» (LUIGI MENEGHELLO, *Jura. Ricerche sulla natura delle forme scritte*, Milano, Garzanti, 1987, p. 181). In *Libera nos a malo* ciò è evidente soprattutto quando associato al dialetto: le filastrocche ne sono un esempio, essendo in grado di abbattere la cupa ambientazione storica e dotandosi di un potere salvifico; secondo De Toni tale capacità di evasione è resa possibile solamente dal codice utilizzato: «è perché i bambini nati dopo il boom smettono di parlare dialetto che si rinforza la sensazione, nei lettori, che i bambini prima del boom vivessero e cantassero un'altra dimensione vitale, grazie a delle modalità espressive ormai perdute e capaci di rinnovare il linguaggio e di parodiare il contesto storico» (cfr. E. DE TONI, «*Le cose del paese*», cit., p. 95, traduzione mia).

³¹ L. MENEGHELLO, *Libera nos a malo*, cit., p. 49.

³² «Così i due mondi, quello dell'infanzia e quello degli adulti, del paese e della nazione, del dialetto e della lingua, della cultura materiale e della cultura "scritta", formalizzata, sono contrapposti come entità statiche, senza evoluzione e quindi in dialettica. Il riso, l'umorismo scoppia dal contrasto» (ERNESTINA PELLEGRINI, *Nel paese di Meneghello. Un itinerario critico*, Bergamo, Moretti & Vitali, 1992, p. 36).

³³ «Al mondo della Storia, tra il passato prossimo della Grande Guerra e il presente della tubercolosi, si oppone la realtà inventata, il regno della fantasia» (L. ZAMPESE, «*S'incomincia con un temporale*», cit., p. 95).

³⁴ *Ibidem*, in nota.

È già stato reso presente come la serenità che caratterizza i bambini nel corso dei capitoli relativi all'infanzia non si ripresenterà più allo stesso modo in seguito alla sezione centrale, relativa alla trasformazione di Malo: la condizione di felicità originaria si potrebbe infatti imputare a un profondo senso di armonia tra i bambini e il paese in cui vivono, quest'ultimo non ancora non corrotto dall'emergere dell'industria, la quale ha poi contribuito alla perdita dell'importante componente naturale di Malo e della personalità del centro abitato. Prima dei capitoli sulla mutilazione del territorio, infatti, Malo è in diverse occasioni raffigurato come un piccolo paradiso felice e il bambino spesso descritto a contatto con la natura, in luoghi all'aperto: le avventure dell'infanzia si svolgono solitamente in ambientazioni naturali, una in particolare è l'area collinare intorno al Castello, che Zampese definisce «una terra di mezzo tra lo spazio civilizzato e la natura selvaggia, un luogo che ci appare abitato solo dai bambini, un luogo di libertà [...], carico di simboli, di sfide, di rischi anche mortali, il luogo ideale dove i giochi possono diventare riti di iniziazione».³⁵ Meneghello li descrive come dei territori «inesprimibilmente ameni», degni dei «romanzi di cavalleria».³⁶ Oltre alle aree prettamente naturali, in alcune occasioni assumono importanza anche le strade e le piazze; si tratta di spazi che prima del rinnovamento del paese sono ancora carichi di significato per i paesani, a cui essi possono sentirsi appartenere. Sono a ogni modo i luoghi che presentano forti richiami a elementi naturali quelli che più spesso fanno da sfondo alle avventure vissute dai ragazzi: un esempio è il Solario, presentato come «una piccola giungla verde»;³⁷ ancora, il cortile dell'asilo pare costituire un piccolo paradiso terrestre per il protagonista, in cui la presenza dell'acacia in cima alla montagnola indica la centralità dell'elemento naturale:

In superficie era un mondo di bambole, con le stelle di carta colorata e le candeline. La montagnola dell'anteparadiso era in fondo al cortile e c'era sopra un'acacia: radunati lì intorno si pregava *Mama-bèla mandate la piova* quand'era secco, e *Mama-bèla mandate il sole* quando era già spiovuto. Lì in quei rami sgocciolanti, figurandoseli carichi di candeline e mezzipanetti di pan d'oro, si vedeva in controluce com'è fatto il paradiso.³⁸

³⁵ Ivi, p. 157.

³⁶ L. MENEGHELLO, *Libera nos a malo*, cit., p. 158.

³⁷ Ivi, p. 81.

³⁸ Ivi, pp. 73-74.

Quello dell'asilo appare dunque come un mondo fatato, in cui i più piccoli si fanno garanti del mantenimento in vita di rituali antichi, come quello della preghiera.

Si nota comunque, in diverse occasioni, come i bambini si sentano a loro agio nei luoghi all'aperto e come siano in grado di relazionarsi con le altre forme di vita, dimostrando talvolta di conoscerle in maniera approfondita:

Maggio in orto, api, calabroni; virgulti, germogli, foglie tenere, e bai dappertutto, in aria in terra sulle foglie. Mi vede questo bao? Vede un bao grandò; è tutto fatto a bai il mondo, bai-bimbissóli, bai-lumèghe, bai-sórze, bai-càn, bai-òmini, bai-angeli che zòla come questo bao. Zòla via bao!³⁹

Il piccolo Luigi manifesta la capacità di immergersi completamente nella natura e, riuscendo a comunicare anche con gli insetti, attribuisce loro un'importanza pari a quella dell'essere umano. Nel corso dell'infanzia del protagonista, dunque, l'uomo pare concepito come costantemente equiparato alla natura e non come un essere superiore; tale concezione trova espressione anche nella Tavola delle morti più notevoli, posta al termine del romanzo, nella quale, ai decessi umani, si accompagnano quelli di numerosi animali, che sono così collocati sullo stesso piano dell'uomo (lo stesso vale per il paesaggio di Malo Alto, allo stesso modo presente nella Tavola).⁴⁰ Grazie a questa concezione, la figura del bambino si distingue nettamente da quella dell'adulto: il più grande infatti, come si vedrà nel capitolo 13, sarà disposto allo sterminio del paese e dei suoi dintorni, per il solo conseguimento del profitto economico.

I.2.4. L'infanzia dell'autore come «infanzia del mondo»

Quella presentata da Meneghello nei primi capitoli appare, in conclusione, come una sorta di infanzia collettiva, un'infanzia legata a valori arcaici che l'intera società sarà poi obbligata ad abbandonare in seguito all'industrializzazione del territorio. Scrive Ernestina Pellegrini a riguardo:

Meneghello elabora una sorta di *teoria del soggiacente* in un'equivalenza che accomuna l'occhio bambino con quello popolare-dialettale, la propria infanzia con

³⁹ Ivi, p. 89.

⁴⁰ Cfr. ivi, pp. 435-437.

una specie di infanzia del mondo, contadina e artigianale, di contatto con la natura, con la concretezza della vita, prima che sistemi astratti e artificiali le si sovrapponevano e la snaturassero.⁴¹

Quello di Meneghello, con *Libera nos a malo*, si potrebbe leggere anche come un invito per i lettori a ritornare bambini e a recuperare i valori di una civiltà ormai lontana, riconciliandosi così anche con la natura. Tuttavia, il compito di riacquistare la spensieratezza della mente infantile non risulta facile nella civiltà dei consumi: se in passato l'atteggiamento spensierato dei bambini era giustificato dal desiderio di sfuggire a problemi visibilmente gravi, come le guerre o le malattie, tale necessità si fa sempre più debole in un contesto di generale benessere come quello dell'Italia del secondo dopoguerra; si tratta tuttavia di un benessere solo apparente, in quanto nasconde un disagio non immediatamente percepibile. Emerge in modo chiaro solo negli ultimi capitoli di *Libera nos a malo* l'esito finale di tale processo di crescita economica, che vedrà i bambini, oppressi dalle esigenze dei più grandi (che mirano unicamente al mantenimento di una prosperità finanziaria), adeguarsi al mondo degli adulti, perdendo così la serenità che li caratterizzava invece all'inizio: «Ora anche il piccolo Bepi, mio nipote, già da due o tre anni abitando a Vicenza, parla abitualmente 'italiano'; il trapasso è stato indoloro, ma a me pare che gli sia restata come un'ombra di avvilito, che nei suoi grandi occhi violetti si vede».⁴²

Così l'autore, associando prima la spensierata infanzia del protagonista alla genuina comunità rurale e, successivamente, gli occhi avviliti del piccolo Bepi all'odierna società dei consumi, evidenzia come effettivamente il suo paese abbia subito un mutamento che l'ha condotto alla disgregazione. A tale esito ha sicuramente contribuito la repentina trasformazione dei luoghi vissuti (che sarà successivamente oggetto di analisi), la quale non si rivela tuttavia che una conseguenza dell'alterazione dei rapporti interni alla società in seguito all'instaurarsi di un sistema economico capitalistico: a quella che il sociologo tedesco Ferdinand Tönnies definisce *Gemeinschaft*, ossia l'antica coesione che vede «gli interessi del singolo e della comunità» come «indivisibili», si è sostituita la *Gesellschaft*,

⁴¹ E. PELLEGRINI, *Nel paese di Meneghello*, cit., p. 36.

⁴² LUIGI MENEGHELLO, *Pomo pero. Paralipomeni di un libro di famiglia*, Milano, Rizzoli, 2021 (1974), p. 222.

un «ordine fondato su relazioni di tipo contrattualistico».⁴³ Tale transizione è effettivamente indice di un declino riscontrabile nell'atteggiamento dei maladensi, infine obbligati a «un ordinamento della convivenza fondato sul consenso e sulla convenzione che tiene unite, costrittivamente, le diverse volontà separate»:⁴⁴ «A dominare nella società non è [...] la logica del bene comune, ma quella dello scambio e del calcolo».⁴⁵ Si può dunque sostenere che la principale causa del decadimento a cui andranno incontro Malo e i suoi abitanti sia proprio l'odierno costante rincorrere un vantaggio individuale, l'inseguimento di un profitto, il quale non è tuttavia sempre raggiungibile nel totale rispetto degli interessi collettivi e che, rivelandosi anche alla base di un drastico mutamento delle modalità di produzione, diviene causa della distruzione dei luoghi cari all'autore. Secondo Pellegrini, dunque, è proprio attraverso la costante insistenza da parte di Meneghello sulla figura infantile che avviene il tentativo di «condurre una specie di polemica gnoseologica anche nei confronti del recente sviluppo capitalistico [...] a cui si contrappone la solida ruvidità paesana e l'istrionismo intimo, logico del bambino»;⁴⁶ solo grazie ai più piccoli pare infatti possibile recuperare gli antichi valori del passato, riuscendo così a far fronte ai danni sociali e ambientali provocati dal crescente sviluppo capitalistico.

I.3. I «piccoli innamoramenti sentimentali»

Rilevante dal punto di vista ecocritico è il capitolo 7, dedicato ai «piccoli innamoramenti sentimentali».⁴⁷ Questo, posizionandosi al centro della prima parte del romanzo, dedicata all'infanzia, oltre a costituire una pausa nella rievocazione dei ricordi di Meneghello, fino a ora concentrati sui giochi e sulle lotte dei bambini,⁴⁸ segnala la centralità del sentimento amoroso, a cui pare inevitabilmente legata un'ambientazione naturale e incontaminata.

⁴³ MIMMO CANGIANO, *Cultura di destra e società di massa. Europa 1870-1939*, Milano, Nottetempo, 2022, p. 52.

⁴⁴ Ivi, pp. 53-54.

⁴⁵ Ivi, p. 54.

⁴⁶ E. PELLEGRINI, *Nel paese di Meneghello*, cit., p. 35.

⁴⁷ L. MENEGHELLO, *Libera nos a malo*, cit., p. 103.

⁴⁸ Cfr. ERNESTINA PELLEGRINI, LUCIANO ZAMPESE, *Meneghello: solo donne*, Venezia, Marsilio, 2016, pp. 54-55.

Prima fra tutte, oggetto del desiderio di Luigi e dei suoi coetanei, è il personaggio della Marcella:

L'ora della Marcella è il primo pomeriggio, la sua stagione l'estate colma, e la luce a cui appartiene è quella abbacinata che vibra sopra i sassi bianchi del torrente: giocavamo sul greto a fare le roste, io ero l'animatore dei grandi lavori d'ingegneria idraulica con cui una frotta di maestranze rifaceva la struttura del torrente.

La Marcella cantava "Màila, primo sogno d'amore", ed io per caso lavorando a spostar pietre mi trovai vicino a lei e rialzandomi la guardai negli occhi. Ah, Madonna! Questi occhi erano a due spanne dai miei, e ridevano: erano grandi, damascati, assolutamente incredibili; tiravano la luce, ridendo, e la luce vi si raccoglieva come in specchi preziosi. Tiravano anche me, come oggetti magnetici nel cui campo ci si trovi a trascorrere con la sensazione di perdere vagamente l'equilibrio.⁴⁹

Una componente che sicuramente contribuisce a rendere tale scena tanto piacevole è la presenza del torrente, che, come ricorda Scaffai, è tra gli elementi che solitamente costituiscono il *locus amoenus*;⁵⁰ il risultato finale è quello di un'immagine idilliaca: vi è una costante senso d'armonia tra Luigi e i suoi coetanei, intenti a costruire la diga, e la figura della Marcella, che con la sua presenza è capace di allietare il protagonista e i suoi amici. La bellezza della ragazza pare inevitabilmente intensificata dall'ambiente in cui si trova e ne vengono in particolar modo messi in risalto gli occhi «magnetici» che, per la loro capacità di riflettere la luce, sembrano far fondere la ragazza e il paesaggio circostante in un'unica entità. Il paesaggio diviene in questo modo emblema dell'amore provato e l'intera esperienza è intensificata dall'immagine dell'amata che, sfogliando una margherita, recita canti amorosi.⁵¹

⁴⁹ L. MENEGHELLO, *Libera nos a malo*, cit., pp. 103-104.

⁵⁰ Scaffai definisce il *locus amoenus* come «un'immagine fortemente idealizzata della natura», legata ancora a un'antica idea di sacralità; tale motivo prevede «una stilizzazione della natura connotata in senso positivo» ed è distinguibile attraverso la presenza di alcuni elementi ricorrenti: tra questi «una vegetazione fresca e ombrosa, un corso d'acqua, una leggera brezza, il canto degli uccelli» (N. SCAFFAI, *Letteratura e ecologia*, cit., p. 87).

⁵¹ «La Marcella aveva smesso di cantare e ci guardammo. Io avevo una grossa pietra tra le mani, lei aveva una margherita e seguitava lentamente a sfogliarla. Poi si allontanò sorridendo e riprese a cantare; io misi giù la pietra al suo posto per fare la diga» (L. MENEGHELLO, *Libera nos a malo*, cit., p. 104).

Un'altra donna che nello stesso capitolo assume un altrettanto importante valore è la pallida Sidonia, in grado di far innamorare metà della squadra di calcio di Luigi. Come la Marcella, è anch'essa caratterizzata dall'elemento della luce, che si ripresenta però in maniera più intensa. La ragazza pare infatti assumere delle caratteristiche divine riscaldando le fredde giornate invernali e sovrastando, con la sua luminosità, il chiarore di alcune lampade: «vinceva il *sole*, il sole astratto di gennaio, e la *luce*, le lampadine dell'Albergo Roma soverchiate dal viso splendente». ⁵² Il capitolo intero pare caratterizzato da forti richiami alla poesia stilnovista ⁵³ e la presentazione di Sidonia, in particolare, si rifà in maniera evidente al noto sonetto dantesco *Tanto gentile e tanto onesta pare*, di cui Meneghella rielabora alcuni versi: «Amai la Sidonia com'era giusto amarla: subito e senza condizioni, come cosa venuta da Vicenza a Malo a mostrare com'è un miracolo». ⁵⁴ Sidonia assume così le fattezze di «donna angelo» e gli effetti già descritti della ragazza sull'ambiente circostante richiamano il potere divino attribuito da Dante a Beatrice: «ch'ogne lingua deven tremando muta, / e li occhi no l'ardiscon di guardare». ⁵⁵ Una capacità simile era stata attribuita anche agli occhi magnetici della Marcella che, sempre associati alla luce, sono in grado di creare una fitta rete di richiami tra i due innamoramenti; Meneghella pare così voler rappresentare il secondo come inevitabilmente legato al primo e recuperando, infatti, gli elementi della luce e della pietra, il lettore avrà l'impressione di trovarsi nuovamente di fronte alla scena del torrente:

E poi cosa farebbe l'italiano? Io dico che dovrebbe mettersi a sedere su una pietra (ce ne devono essere laggiù) perché le gambe non lo tengono in piedi, e cercar di sopportare il fluido luminoso che esce dal viso di questa donna, restando seduto. ⁵⁶

Attraverso la continua rievocazione della scena iniziale si potrebbe dunque supporre che, secondo Meneghella, la nascita di tali sentimenti d'amore sia possibile solo in relazione a un'ambientazione naturale e incontaminata: in nessun altro passaggio del romanzo vengono descritti amori tanto puri e da questo punto di vista paiono deludenti i rari

⁵² Ivi, p. 106.

⁵³ Il rifacimento al dolce stil novo è stato individuato anche da Pellegrini e Zampese: «L'amore di Gigi può dirsi nobilissimo, in puro stile stilnovista» (E. PELLEGRINI, L. ZAMPESE, *Meneghella: solo donne*, cit., p. 58).

⁵⁴ L. MENEGHELLO, *Libera nos a malo*, cit., p. 105.

⁵⁵ DANTE ALIGHIERI, *Vita nuova*, Milano, Garzanti, 2016, p. 51.

⁵⁶ L. MENEGHELLO, *Libera nos a malo*, cit., pp. 105-106.

riferimenti alla moglie Katia, su cui l'autore, nei capitoli successivi, si sofferma a stento. L'ultimo, in particolare, nel trentunesimo e ultimo capitolo, si ambienta nella Malo del secondo dopoguerra e l'autore, nel presentare il paese, si sofferma su diversi elementi artificiali, tra cui il marciapiede trascurato, la presenza di manifesti pubblicitari e i lampioncini nuovi che costeggiano il viale; tali elementi, nell'insieme, contribuiscono a creare un'atmosfera fredda e tetra e l'ambientazione che ne consegue non è pertanto in grado di abbellire l'aspetto della moglie, semplicemente descritta nell'atto di fare a pezzi in modo nervoso un manifesto pubblicitario:

Ho visto che la Katia e Mino si assorbivano nel lavoro, una tipica reazione quando si è scontenti: si distingueva specie nella Katia, la fretta, il silenzio, la sospensione del giudizio, come quando si vuole schiacciare un foruncolo, o sollevare con l'unghia la crosta di una scalfittura.⁵⁷

Non traspaiono evidenti sentimenti d'amore nel corso dell'ultimo capitolo e Katia è talvolta associata a immagini sgradevoli; la causa di ciò può essere attribuita anche a un'ambientazione che, ormai prevalentemente artificiale, non è in grado di far emergere nuovi stimoli né nel protagonista né nella donna amata.

I.4. La «morte» del paesaggio di Malo Alto

Il capitolo 13 rappresenta un importante punto di svolta nella struttura di *Libera nos a malo*: con esso, infatti, vengono interrotti gli aneddoti relativi all'infanzia e il protagonista è ora improvvisamente adulto. È già stato reso presente in precedenza come all'età adulta dell'autore corrisponda un paesaggio fortemente industrializzato; tuttavia, l'incipit del capitolo dipinge un profondo momento di gioia per il protagonista a cui, nel corso di una giornata di sole, sembra di rivivere il paese di una volta:

Mezzogiorno col sole, quando l'estate è ancora illimitata, ai tavoli del caffè in Piazzetta con un bicchiere di vino bianco, io e mio padre scambiando poche parole, attendendo gli amici, osservando la gente che conosciamo.

⁵⁷ Ivi, p. 389.

Gioia somma e perfetta, astratta dal tempo, in mezzo al paese, come fuori della portata della morte. Rabbrivido al sole.⁵⁸

Il ritorno del passato, come scriverà poi Meneghello, è facilitato anche dall'immutata conformazione degli edifici del centro su cui ha ancora avuto poca influenza la mania edificatrice del secondo dopoguerra. Qui il luogo, infatti, mantiene ancora una sua identità e, allo stesso modo, la mantengono le persone che l'autore è appunto in grado di riconoscere. Si noterà infatti che, con il procedere delle modifiche territoriali, si avrà spesso l'effetto opposto, ossia quello di vedere le persone allontanarsi; un esempio è individuabile nel capitolo 2: «Non me la sento di ritornare ora in questa bella e spaziosa scuola, una vecchia casa in mezzo al paese, dove oggi abita gente che non conosco».⁵⁹ Con tale incipit, dunque, il protagonista si dimostra capace di evadere dai disagi che caratterizzano la società odierna e rivive ora un breve tempo di gioia, testimoniato anche dall'assenza di tempi verbali finiti, presentando infine un momento di sospensione dal presente (fa da eccezione «Rabbrivido al sole», con cui si chiude il paragrafo).⁶⁰

È così che il paese di una volta riprende vita e l'autore è ora in grado di rivedere dall'alto il territorio della sua infanzia:

Il mondo incredibile è accampato là sotto in uno stacco che annulla le distanze: ecco i giocattoli che luccicano fra le strisce dei torrenti, Zanè, Giavenale, Marano, Thiene, Villaverla. Dietro c'è una ressa di Montecchi e Sandrighi, in fondo la risacca piena di Castelfranchi e Cittadelle. Il mondo che in questi mesi sembrava più lontano dell'India e della Cina è qui: visto dall'orlo alto dell'Altipiano pare un presepio.⁶¹

La distanza temporale viene annullata e Meneghello rivede i paesi ancora ben distinti l'uno dall'altro: incuriosisce, in particolare, l'utilizzo dell'appellativo «giocattolo». Nel corso di un'intervista con Giulio Nascimbene, l'autore aveva confessato di aver adoperato tale termine perché considerava i paesi come «oggetti preziosi che assomigliavano ai desideri, ai sogni dell'infanzia, forse troppo belli per essere reali»;⁶² nel momento in cui

⁵⁸ Ivi, p. 153.

⁵⁹ Ivi, p. 63.

⁶⁰ Cfr. PIETRO DE MARCHI, «Riprodurre in pietra serena». Per una lettura lenta del capitolo 13 di *Libera nos a malo di Luigi Meneghello*, in G. BARBIERI, F. CAPUTO (a cura di), *Per Libera nos a malo*, cit., p. 125.

⁶¹ L. MENEGHELLO, *Libera nos a malo*, cit., p. 154.

⁶² G. NASCIMBENI, *Meneghello: oltre la nostalgia*, cit., p. 95.

Meneghello scrive, infatti, dei vecchi paesi non può che rimanere un profondo desiderio dal momento che questi, cresciuti disordinatamente nel secondo dopoguerra, si confondono ora l'uno con l'altro, perdendo un'identità ben definita.⁶³ La nostalgia provata da Meneghello nei confronti del suo antico territorio pare enfatizzata anche dal richiamo a *Moesta et errabunda*, lirica baudelairiana in cui viene affrontato il tema della «fine dell'infanzia».⁶⁴ Una forte corrispondenza è presente, in particolare, in alcuni degli ultimi versi della lirica: « Mais le vert paradis des amours enfantines, // L'innocent paradis, plein de plaisirs furtifs, / Est-il déjà plus loin que l'Inde et que la Chine ? ». ⁶⁵ È il rimpianto dei tempi passati, infatti, ciò che accomuna la lirica con *Libera nos a malo*; il profondo desiderio di ritorno a uno stato di purezza originaria perso con l'approdo all'età adulta. Proprio come Baudelaire, che descrive un desiderio di fuga, «lontano dall'immonda città» e «verso un oceano acceso di splendore»,⁶⁶ Meneghello si ritrae mentre con l'utilizzo della memoria recupera il suo vecchio paese, tornando a un momento in cui ancora non era stato corrotto dall'emergere dell'industria. Il ritorno a una condizione originaria, che Baudelaire rappresenta come un «immenso mare», pare dunque l'unica soluzione per potersi sottrarre alle difficoltà imposte della società odierna⁶⁷ e per ridar vita ad amori e amicizie.⁶⁸ Il compito, infine, di ricordare tale epoca perduta pare essere attribuito, da Baudelaire, alla letteratura:

Mais le vert paradis des amours enfantines,
 Les courses, les chansons, les baisers, les bouquets,
 Les violons vibrant derrière les collines,
 Avec les brocs de vin, le soir, dans les bosquets,
 [...]
 [Peut-on] l'animer encor d'une voix argentine,

⁶³ «“Perché hai usato quell'immagine?”», chiedo a Luigi Meneghello. Rimane un attimo perplesso, deve ricostruire il paesaggio che si vedeva dalle montagne, dimenticare la lebbra edilizia che ha annullato i distacchi fra borgo e borgo» (*ibidem*).

⁶⁴ «*Mœsta et errabunda* è una poesia sulla “fine dell'infanzia”. Citarla qui, all'inizio del capitolo 13, significa incrementare quel senso di cesura che è rappresentato dalla guerra nella storia del paese e dell'io narrante» (P. DE MARCHI, «*Riprodurre in pietra serena*», cit., p. 123).

⁶⁵ CHARLES BAUDELAIRE, *I fiori del male e altre poesie*, trad. it. di Giovanni Raboni, Torino, Einaudi, 1999 (Paris 1857), p. 104. Trad.: «ma il verde paradiso degli amori infantili, / così innocente e colmo di piaceri furtivi, già è più lontano dunque dell'India e della Cina?» (ivi, p. 105).

⁶⁶ «Dimmi, Agathe, qualche volta non ti vola via il cuore, / via dall'oceano nero dell'immonda città, / verso un diverso oceano acceso di splendore, / più chiaro, azzurro e fondo della verginità?» (ivi, p. 103).

⁶⁷ «Il mare, il vasto mare consola i nostri affanni!» (*ibidem*).

⁶⁸ «Ah! come sei lontano, paradiso d'odori / dove sotto l'azzurro non c'è che amore e gioia» (ivi, p. 105).

La «voce argentina» a cui fa riferimento Baudelaire, infatti, è la poesia (con cui il poeta tenta di tornare all'infanzia) e, più in generale, la letteratura: nel caso di Meneghello è *Libera nos a malo* l'opera attraverso cui l'autore è in grado di recuperare l'antico mondo rurale e di restituirne la memoria alle generazioni future.

Il capitolo si costruisce così su una continua alternanza tra 'vecchio' e 'nuovo', evidenziando nelle pagine successive cosa, in particolare, è cambiato nell'aspetto del paese; prime fra tutto, vengono annoverate le strade che, con l'avvento dei mezzi a motore, perdono gradualmente importanza: «Serpeggiavano per i campi, o lungo il piede dei colli, erano strettine, con un buon fondo di terra e ghiaietta chiara e compatta, non ancora sciupata dalle rare automobili»;⁷⁰ c'erano le «caviagne», ovverosia delle «stradicciole rurali» che conducevano «ai margini di una landa sconfinata di campi e fossati e colture»;⁷¹ queste strade, che spesso non portavano da alcuna parte, erano di estrema importanza nel legame con la campagna circostante e fornivano spesso preziosi momenti di immedesimazione con la natura; c'erano, infine, i «sentierini-stròsi», costante fonte di avventura per il giovane Meneghello: «Per questi viottoli si ruba, si esplora; viottolo turba, eccita, se ne sbuca correndo a mezzogiorno, si rivede dall'alto il paese, ridendo, con la faccia tutta impiasticciata di more».⁷² Con l'arrivo delle automobili, tuttavia, tali percorsi vengono dimenticati: «ora che si viaggia con le cose a motore [...] si ha più spiccato il senso di voler solo spostarsi in modo pratico e insipido da qui a là».⁷³ Le strade così si adattano alla semplice necessità di volersi spostare; quelle principali, in particolare, sovrapponendosi alle «strade minori», assumono ora delle parvenze negative: «Il paese è attraversato da sud a nord dalla strada che va da Vicenza a Schio e al passo della Strega; ora c'è un nuovo raccordo che taglia fuori l'abitato».⁷⁴ Se le strade dunque, in passato, avevano la capacità di far riunire l'uomo alla natura, le stesse oggi, stagliandosi sul paesaggio e ostruendolo, sortiscono l'effetto di separare: il raccordo stradale

⁶⁹ Ivi, p. 104. Trad.: «Ma il verde paradiso degli amori infantili, / le corse, i baci, i fiori raccolti, le canzoni, / i violini che vibrano di là dalla collina / e a sera, sotto gli alberi, il vino nei boccali / [...] / può dargli nuova vita una voce argentina, / paradiso innocente dei piaceri furtivi?» (ivi, p. 105).

⁷⁰ L. MENEGHELLO, *Libera nos a malo*, cit., p. 156.

⁷¹ *Ibidem*.

⁷² Ivi, p. 159.

⁷³ Ivi, p. 156.

⁷⁴ *Ibidem*.

presentato da Meneghello è descritto nell'atto di dividere la vasta landa dall'abitato che così, rinchiudendosi in se stesso, disconosce il suo legame con l'ambiente. Le strade che ora sono concepite per le automobili (e non più per l'uomo), divengono delle frontiere inattraversabili.

Il capitolo continua in seguito con una disamina dei vari ambienti del paese, in particolare di quelli naturali, centrali nell'infanzia di Meneghello. Spesso l'autore non approfondisce il modo in cui ora questi ambienti siano scomparsi; lascia però intendere il destino di abbandono a cui sono andati incontro attraverso il costante utilizzo dell'imperetto: «C'erano luoghi inesprimibilmente ameni»; «Era uno di quei luoghi perfetti»; «I dossi dietro al Castello erano tutta una rete di sentierini-stròsi». ⁷⁵ Nel corso del capitolo, in particolare, vi sono molti riferimenti allo scorrere del tempo, scandito soprattutto dalle diverse novità derivanti dal processo di rinnovamento del paese; si tratta di un rinnovamento non percepito positivamente dall'autore, che interpreta il fenomeno, piuttosto, come un invecchiare del paese e un conseguente avvicinarsi alla morte:

Era uno spettacolo funebre: morivano i prati verdi, la siepe troppo folta, gli alberi sovraccarichi di foglie. Mi pareva di non poter comunicare con nessuno. Passavano automobiline col motore imballato, stupidi corvi spennacchiati, e una gracchiò.

Le strade, le persone, gli edifici: tutto pareva soltanto che invecchiasse, che si preparasse a morire senza altro senso. ⁷⁶

La morte è costantemente evocata nel corso del capitolo e per Meneghello prende forma attraverso la perdita del legame con la natura e l'abbandono dei costumi della comunità rurale, compromessa dall'industria. Essa trova la sua massima espressione nella preghiera di *Libera nos amaluàmen* (che si ricollega, così, al titolo dell'opera):

Liberaci dal luàme, dalle perigliose cadute nei luamàri, così frequenti per i tuoi figliuoli, e così spiacevoli: liberaci da ciò che il luàme significa, i negri spruzzi della morte, la bocca del leone, il profondo lago!

Liberaci dalla morte ingrata: del gatto nel sacco che l'uomo sbatte a due mani sul muro; del cane in Piazzola a cui la sfera d'acciaio arroventata fuoriesce fumando dal

⁷⁵ Ivi, pp. 158-159.

⁷⁶ Ivi, p. 161.

sottopancia; del maiale svenato che urla in cima al cortile; del coniglio muto, del topo di chiavica che stride tra il muro e il portone nel feroce trambusto dei rastrellatori.

Libera Signore i tuoi figli da questo luàme, dalla sudicia porta dell'Inferno!⁷⁷

La preghiera, riportata in seguito alla caduta del fratello nel letamaio, pare volersi svincolare dall'episodio e abbracciare invece quanto trattato nel corso dell'intero capitolo. Si nota immediatamente come il testo della preghiera sia intessuto di immagini religiose che, secondo De Marchi, sono ispirate soprattutto dall'*Offertorio della messa dei defunti*.⁷⁸ Lo studioso nota inoltre come il secondo paragrafo della preghiera rimandi invece alla nota lirica montaliana *Spesso il male di vivere*, collocata in *Ossi di seppia*; la sua rievocazione avviene attraverso l'elenco delle morti animali del secondo paragrafo, che rimandano al «cavallo stramazato» dell'osso. A leggerlo attentamente, in realtà, l'intero capitolo 13 pare ricondurre a vari elementi costitutivi della lirica: il torrente Livargón, «spesso affatto prosciugato»,⁷⁹ si lega, ad esempio, al «rivo strozzato che gorgoglia», mentre gli alberi, ormai spogli, richiamano «l'incartocciarsi della foglia / riarsa». ⁸⁰ Come per Meneghello, anche nel caso di Montale si assiste alla 'morte' di diversi elementi naturali e l'indifferenza descritta dal poeta è la stessa che in *Libera nos a malo* si presenta nei vicentini che, di fronte alla mutilazione del loro territorio, hanno semplicemente «continuato a vivere». ⁸¹ Tuttavia, se nel caso di Montale «la divina Indifferenza» pare fungere da rimedio, questa non è sufficiente in Meneghello, che tenta invano di salvarsi con la preghiera. In conclusione al capitolo 13, infatti, l'uomo è descritto come sempre più vicino alla propria distruzione, di cui egli stesso è il responsabile: l'episodio del putèlo del monte, inghiottito dalle «fauci deformi» della mostruosa Sàura,⁸² rappresenta solo l'esordio di tale processo. Le «perigliose cadute nei

⁷⁷ Ivi, p. 168.

⁷⁸ Secondo De Marchi, sebbene le immagini impiegate nella preghiera («la bocca del leone, il profondo lago», la «porta dell'Inferno») siano presenti in modo sparso nel corso della Bibbia, queste parrebbero, in realtà, provenire da un passo in particolare dell'offertorio dei defunti (cfr. P. DE MARCHI, *Riprodurre in pietra serena*, cit., p. 126).

⁷⁹ L. MENEGHELLO, *Libera nos a malo*, cit., p. 157.

⁸⁰ EUGENIO MONTALE, *Ossi di seppia*, Milano, Mondadori, 2003 (1925), p. 76.

⁸¹ L. MENEGHELLO, *Libera nos a malo*, cit., p. 162.

⁸² Sono diverse le occasioni in cui Meneghello esprime delle critiche contro le moderne automobili, che paiono inadeguate sullo sfondo di Malo. Gli appellativi che l'autore attribuisce alle autovetture paiono talvolta riferirsi a creature orrende: come ha già scritto De Marchi, infatti, «Sàura» (che secondo lo studioso deriva dal nome della ditta svizzera di autocarri «Saurer») starebbe a significare in realtà «Mostro,

luamàri» da cui l'autore chiede di essere salvato potrebbero infine essere rappresentate dalla situazione ormai rovinosa in cui l'uomo si sta inabissando, abbandonando la campagna e gli antichi costumi rurali per il solo conseguimento della ricchezza e dell'abbondanza, raggiungibile a sua volta solo sfruttando quanto proposto dalla sempre più influente modernità.

Un'ultima citazione di Montale è in grado di esprimere l'amarezza dell'autore nei confronti dei mutamenti avvenuti e ormai irreversibili: tra le varie modifiche che hanno avuto luogo in paese vi è la scomparsa delle «campane d'argento sopra il borgo»,⁸³ le quali rimandano esplicitamente al *Carnevale di Gerti*, poesia inserita nelle *Occasioni*;⁸⁴ la donna ispiratrice della poesia è Gerti, appunto, che, insoddisfatta dal presente, è raffigurata da Montale nel costante tentativo di evadere dalla realtà, cercando rifugio talvolta nel passato, talvolta in un mondo incantato; le «campane d'argento» sembrano infatti far riferimento a un'epoca passata, forse infantile, a cui la donna vorrebbe far ritorno.⁸⁵

[Chiedi] tu di fermare il tempo sul paese
che attorno si dilata? Le grandi ali
screziate ti sfiorano, le logge
sospingono all'aperto esili bambole
bionde, vive, le pale dei mulini
rotano fisse sulle pozze garrule.
Chiedi di trattenere le campane
d'argento sopra il borgo e il suono rauco
delle colombe? Chiedi tu i mattini
trepidi delle tue prode lontane?⁸⁶

Dinosauro» (P. DE MARCHI, «*Riprodurre in pietra serena*», cit., pp. 127-128).

⁸³ L. MENEGHELLO, *Libera nos a malo*, cit., p. 162.

⁸⁴ Cfr. P. DE MARCHI, «*Riprodurre in pietra serena*», cit., p. 129.

⁸⁵ Gerti è spesso interpretata dalla critica come una donna ancora chiusa in un mondo infantile, a cui talvolta sembra voler far ritorno arretrando le lancette dell'orologio: «Ma quel suo pretendere [...] che il tempo torni indietro o che il meccanico volgere delle stagioni [...] si arresti, non può essere che un capriccioso impulso di regressione nel proprio passato» (DANTE ISELLA, Introduzione a *Carnevale di Gerti*, in EUGENIO MONTALE, *Le occasioni*, Einaudi, Torino, 1996, prima ed. 1939, p. 39).

⁸⁶ E. MONTALE, *Le occasioni*, cit., pp. 43-44.

Le campane argentate diventano in questo modo emblema del passato, di un mondo ideale a cui si vorrebbe far ritorno e, allo stesso modo di Meneghello che, seppur amaramente, è costretto ad abbandonare le rievocazioni dell'infanzia per osservare analiticamente com'è mutato il suo territorio, Gerti viene incoraggiata da Montale ad affrontare la realtà. L'ultima lassa, ambientata nel presente, assume un tono funereo e «i morti balocchi»⁸⁷ che la contraddistinguono creano un forte contrasto con le «bambole vive» della strofa precedente. Si delinea quindi, in entrambi gli autori, una netta contrapposizione tra un passato gioioso e un presente irrequieto: da quest'ultimo non vi è possibilità di scampo, se non in maniera fugace attraverso quelli che Montale definisce i «disguidi del possibile».⁸⁸

Il dolore per l'irreversibilità del tempo non è un tema nuovo in *Libera nos a malo*, presentato già nel corso della sezione relativa all'infanzia:

La Ernestina e io in granaio facevamo la rivista dei giocattoli rotti; c'era un bel tramonto, e mi sentivo felice.

«Mi sono molto goduto oggi» dissi alla Ernestina. Lei si felicitò con me per la bella giornata.

«Questo giorno qui lo voglio di nuovo domani» dissi. La Ernestina disse sorridendo che anche domani sarebbe stato un bel giorno. M'insospettii e dissi freddamente:

«Io voglio che torni questo giorno qui».

«Questo giorno qui ormai è passato,» disse la Ernestina «domani ne viene un altro.»

Mi rivoltai come un forsennato, intravedevo che c'era di mezzo una specie di regola intollerabile, la Ernestina non ne aveva colpa ma la graffiavo urlando: «Voglio che torni questo giorno qui! Questo giorno qui! Voglio che torni!». Niente da fare.⁸⁹

L'impossibilità di rivivere giorni tanto felici pare inaccettabile al giovane protagonista, che vive ancora in un mondo ideale; tale consapevolezza si farà tuttavia certamente più amara in seguito al definitivo stravolgimento del paesaggio natio.

⁸⁷ Ivi, p. 44.

⁸⁸ *Ibidem*.

⁸⁹ L. MENEGHELLO, *Libera nos a malo*, cit., pp. 85-86.

I.5. Una società di «*animal laborans*»

Le mutazioni descritte da Meneghello nel corso del capitolo 13 non si limitano solamente a problematiche estetiche del paesaggio, ma hanno anche importanti risvolti sociali: il tema del lavoro sarà centrale nel capitolo successivo e si vedrà come la sua evoluzione, legata anche alle modifiche territoriali, avrà conseguenze importanti nei rapporti tra i singoli compaesani. Nell'illustrare com'è mutato il lavoro con il procedere dell'industrializzazione l'autore si rifà ai principi espliciti da Hannah Arendt in *Vita activa*: l'opera è molto cara a Meneghello, che aveva precedentemente approfondito il pensiero dell'autrice in un articolo che, con lo pseudonimo di Ugo Varnai, aveva pubblicato nella rivista «Comunità». L'invito di Arendt con *Vita activa* sarebbe stato, secondo Meneghello, quello di far riflettere il lettore «su ciò che sta facendo»;⁹⁰ l'autore è infatti in grado di mettere in evidenza come, con l'instaurarsi di un modello economico capitalistico, i cittadini, senza rendersene conto, abbiano passivamente accettato di adeguarsi a un sistema lavorativo monotono e «disumano», che avrà poi conseguenze importanti anche nelle loro vite.

Il lavoro è considerato un'attività di fondamentale importanza nella società di Meneghello («il principio centrale riconosciuto da tutti era che bisogna lavorare per la famiglia con tutte le proprie forze, sopportare qualunque fatica e sacrificio»)⁹¹ e, rifacendosi ad Arendt, l'autore distingue due forme di attività: il *labour* e il *work*. Meneghello comincia dapprima descrivendo il *labour*: «Il lavoro-fatica (*Labour*) si svolge nella sfera delle necessità biologiche (“la vita”), e partecipa del ritmo della natura, nel cui ciclo i suoi prodotti scompaiono quasi istantaneamente, mentre i bisogni a cui supplisce si rinnovano senza posa».⁹² Il *labour* è il «*tribulare*» che l'autore indica come rappresentativo delle società contadine, «quel lavoro che bisogna fare semplicemente perché si mangia, perché si consuma, perché si vegeta; il lavoro che bisogna rifare ogni giorno, ogni mese, ogni anno: la condanna e la schiavitù primaria dell'uomo».⁹³ Aggiunge infine: «qualunque altra attività può diventare mero labour quando si sia costretti a compierla in condizioni e con ritmo analogo».⁹⁴ Al concetto di *labour* si affianca quello di *work*: «Il lavoro-opera (*Work*), riservato nell'antichità agli artigiani semi-liberi [...], si

⁹⁰ ID., *Il lavoro, le opere, le azioni*, in «Comunità», n. 78, 1960, p. 95.

⁹¹ ID., *Libera nos a malo*, cit., p. 179.

⁹² ID., *Il lavoro, le opere, le azioni*, cit., p. 96.

⁹³ ID., *Libera nos a malo*, cit., p. 182.

⁹⁴ Ivi, pp. 182-183.

basa sulla fondamentale capacità umana di costruire “cose”, ossia prodotti che non vengono ingoiati nel ciclo vegetativo, ma durano nel tempo». ⁹⁵ Meneghelo, in un certo senso, sembra voler sancire la superiorità del *work* rispetto al *labour*: «è un bravo operaio», infatti, è la lode massima che si può attribuire a un lavoratore; con il termine «operaio», afferma tuttavia l'autore, non ci si riferisce all'«operaio industriale», ma a «chiunque faccia “opere”», ovverosia «l'artigiano», l'«*homo faber*». ⁹⁶ Prima dell'era industriale, infatti, la sua società non era da considerarsi semplicemente «rurale» e, sebbene presentasse anche elementi tipici del *labour*, essa dava vita a ciò che si poteva definire «*un paese*, con le sue arti, il suo *work* creativo, fatto di abilità e non solo di pazienza». ⁹⁷

Ciò che in maniera più evidente pare differenziare il *work* dal *labour* sono i suoi prodotti: «Le opere sono destinate all'uso, non al consumo immediato. Resistono (*obicere*), sopravvivono, introducendo un elemento di stabilità nella vita umana». ⁹⁸ Se infatti i prodotti del *labour* svaniscono immediatamente, quelli del *work* permangono, divenendo così parte integrante della vita quotidiana: le opere «Hanno identità, sono per definizione oggettive, sono il “mondo”»; ⁹⁹ l'antico paese di Meneghelo era così rappresentativo di una comunità fondata anche sul *work*: «Il paese era una struttura veramente fatta a misura dell'uomo, fatta letteralmente dai nostri compaesani, e quindi adatta alla scala naturale della nostra vita. Quello che c'era era stato fatto in buona parte lì». ¹⁰⁰ Gli edifici e le strade sono opera degli abitanti di Malo e per questo rappresentano per loro, come per Meneghelo, il «mondo». Solo lì, dove la struttura degli edifici è rimasta immutata il protagonista può infatti tornare indietro e rivivere la sua infanzia. Anche le piccole cose erano create dalla mano dell'uomo e per questo, insieme alle infrastrutture, erano fondamentali punti di riferimento nella vita quotidiana; erano uniche e durature, e degne, in questo modo, di un valore profondo:

Duravano le case, le piccole opere pubbliche, gli arredi, gli oggetti dell'uso: tutto era incrostato di esperienze e di ricordi ben sovrapposti gli uni agli altri. Gli utensili

⁹⁵ ID., *Il lavoro, le opere, le azioni*, cit., p. 96

⁹⁶ ID., *Libera nos a malo*, cit., p. 183.

⁹⁷ *Ibidem*.

⁹⁸ ID., *Il lavoro, le opere, le azioni*, cit., p. 96.

⁹⁹ *Ibidem*.

¹⁰⁰ ID., *Libera nos a malo*, cit., p. 184.

domestici avevano una personalità più spiccata, si sentiva la mano dell'artigiano che li aveva fatti; la parsimonia stessa del vivere li rendeva più importanti. Perfino i giochi dei bambini erano più seri: meno giocattolotti di plastica, meno sciocchezze. Tutto costava e valeva di più: perfino le palline di "di marmo", le figurine con cui si giocava erano tesori.¹⁰¹

Si nota dunque come la Malo dell'infanzia dell'autore fosse caratterizzata da un equilibrio tra *work* e *labour* e, insieme, da un prevalere negli oggetti creati di ciò che Karl Marx, nel *Capitale*, definisce «valore d'uso», ovverosia la capacità del prodotto di soddisfare un bisogno umano;¹⁰² quanto creato trovava dunque una precisa corrispondenza nelle concrete necessità dei cittadini.

Tale condizione non è tuttavia destinata a perdurare nel secondo dopoguerra: con l'avvento dell'industrializzazione, infatti, all'«*homo faber*», erede della rivoluzione scientifica avviata da Galileo, «basata sulla capacità di costruire strumenti», succede l'«*animal laborans*», che utilizza «per la sua ciclica fatica gli strumenti che sono propri dell'artefice; ciò ha accelerato il ritmo e moltiplicato la produttività del suo lavoro, ma non ha mutato la natura profonda di esso».¹⁰³ Nel Vicentino il compimento di tale transizione, avvenuta attraverso il fenomeno di industrializzazione, permette la realizzazione di un'agognata fuga da un sofferto passato di ristrettezze economiche; è così all'uomo permesso di raggiungere l'«abbondanza», «che è l'ideale dell'*animal laborans*».¹⁰⁴ «Con tutte le nostre macchine», tuttavia, scrive Meneghello, «rimaniamo asserviti al ciclo bisogno-fatica-consumo» e «L'antica, fondamentale distinzione tra effimeri beni di consumo (prodotti dal *labour*) e durevoli beni d'uso (creati dal *work*) va sparendo sempre più rapidamente»:¹⁰⁵ quella dell'*animal laborans* assume così le caratteristiche di una società capitalistica che produce meccanicamente merce in abbondanza e induce costantemente i cittadini all'acquisto di prodotti nuovi, che sono

¹⁰¹ Ivi, p. 174.

¹⁰² Cfr. KARL MARX, *Il capitale*, vol. I, a cura di Aurelio Macchioro e Bruno Maffi, Novara, De Agostini, 2013 (Hamburg 1867), pp. 107-109.

¹⁰³ L. MENEGHELLO, *Il lavoro, le opere, le azioni*, cit., p. 97. Meneghello riporta in questa pagina il pensiero di Arendt che, dopo aver distinto le attività di *labour*, *work* e *action*, traccia un breve quadro della società occidentale contemporanea, evidenziando, appunto, in che modo sia potuto avvenire il passaggio da *homo faber* ad *animal laborans*.

¹⁰⁴ *Ibidem*.

¹⁰⁵ *Ibidem*.

così perennemente circondati da novità.¹⁰⁶ Il raggiungimento dell'abbondanza, dunque della ricchezza, è permessa anche dal cambio della finalità del processo di produzione: la merce non è più ora destinata al valore d'uso, ma all'accrescimento del «valore di scambio», cioè «il rapporto quantitativo, la proporzione, in cui valori d'uso di un genere dato si scambiano con valori d'uso di un genere diverso»,¹⁰⁷ in altre parole l'effettivo «valore» della merce. Se dunque, precedentemente, quanto prodotto era realmente destinato al soddisfacimento di una concreta esigenza, ora le merci hanno il solo scopo di incrementare il capitale attraverso la loro vendita; è infatti proprio sul fondamentale ruolo rivestito dal denaro nello scambio di valori d'uso che si costruisce la società capitalistica: mentre inizialmente la moneta era unicamente concepita come un semplice mezzo per ottenere un determinato valore d'uso («M - D - M, trasformazione di merce in denaro e ritrasformazione di denaro in merce, *vendere per comprare*»),¹⁰⁸ essa ora, intesa come 'capitale', diviene unicamente un bene da accrescere per raggiungere la ricchezza («D - M - D, cioè conversione di denaro in merce e riconversione di merce in denaro, *comprare per vendere*»).¹⁰⁹ Si configura in tal modo una società la cui produzione è unicamente volta al costante accrescimento del capitale che, per aumentare, necessita di essere reinvestito in una sempre maggiore quantità di merce. A favore della quantità, si assiste, tuttavia, a un'inevitabile rinuncia alla qualità del prodotto finale, effettivamente non più destinato al soddisfacimento delle concrete necessità individuali.¹¹⁰

Tutto ciò fa parte di un meccanismo che Meneghello definisce «disumano», dal momento che la società, alienata, si ritrova ora sommersa da una pletora di prodotti uguali tra loro, che possono essere acquisiti e sostituiti in qualunque momento si desideri:

oggi [...] le cose scendono dall'alto, le fabbriche piombano dal cielo di un'economia

¹⁰⁶ Il rimando a una società capitalistica, in *Libera nos a malo*, pare evidente nel corso della presentazione del lavoro-fatica, attraverso cui l'autore introduce le quattro filande come «l'industria massima del paese» (ID., *Libera nos a malo*, cit., p. 179). Non è casuale che il *labour*, secondo Meneghello, trovi la sua massima espressione nella filanda, dal momento che, come evidenziato da Giorgio Roverato in *L'industria nel Veneto*, è stato proprio il settore tessile il primo attraverso cui ha preso piede la precoce industrializzazione del Veneto, anticipando così le forme del moderno capitalismo industriale (cfr. G. ROVERATO, *L'industria nel Veneto*, cit., p. 43).

¹⁰⁷ K. MARX, *Il capitale*, cit., p. 109.

¹⁰⁸ Ivi, p. 238.

¹⁰⁹ *Ibidem*. La formula completa rappresentativa di tale processo è in realtà «D - M - D'», dove «D'» corrisponde a una maggiore quantità di denaro rispetto a quella inizialmente investita (cfr. ivi, p. 242).

¹¹⁰ «In quanto valori d'uso, le merci sono prima di tutto di *qualità* differente; in quanto valori di scambio, possono essere solo di *quantità* differente; quindi, non contengono neppure un atomo di valore d'uso» (ivi, p. 110).

più vasta, creano strutture nuove che per un verso ci inciviliscono, ma per un altro ci disumanizzano. Le nuove strade arrivano come dall'aria, le fanno imprese forestiere, macchine; le mode del vestire e del vivere arrivano anche loro dall'aria, attraverso i tubi e i canali della televisione.¹¹¹

Si assiste alla scomparsa dell'antico mondo artigiano e, insieme, dell'importante rapporto tra produttore e consumatore:

Fino al Cinquanta, fino ai primi anni Sessanta è stato così. Le cose erano ancora cose fatte o confezionate da mani umane. Ed erano cose con una destinazione umana, cioè personale. Poi l'artigianato, o il suo spirito, è finito di colpo.¹¹²

Tutto ciò che una volta per Meneghello costituiva il «mondo» e gli dava un senso è dunque oggi in pericolo; gli oggetti non sono più in grado di apportare stabilità, ma dispersione, e al differenziarsi delle modalità di produzione è anche legata la scomparsa di alcuni lavori, ora considerati dei semplici «*hobby*»:¹¹³

Ciò che è in pericolo, nella nostra incapacità di sfuggire alla logica d'una società di *labourers*, è nientemeno che il «mondo», l'insieme delle cose durevoli che dovrebbero essere sottratte al ciclo naturale. Con gli ulteriori progressi della tecnica materiale, intensificandosi corrispondentemente il ritmo dei nostri consumi, finiremo letteralmente col divorare il mondo. Non ci saranno più «cose» ma solo prodotti di durata sempre più effimera. Divoreremo il mondo intero, in un giorno o in un'ora, magari per rifarlo immediatamente e tornarlo a consumare.¹¹⁴

Dallo stesso ciclo produttivo paiono provenire le infrastrutture, che non sono più costruite dai paesani, ma da persone esterne; ciò avviene, inoltre, da un momento all'altro, spesso compromettendo l'assetto paesaggistico precedente; vengono così a mancare gli importanti punti di riferimento spaziali a cui era possibile fare affidamento nel periodo

¹¹¹ L. MENEGHELLO, *Libera nos a malo*, cit., p. 184.

¹¹² PIER PAOLO PASOLINI, *Lettere luterane. Il progresso come falso progresso*, Torino, Einaudi, 2003 (1976), p. 43.

¹¹³ «si dà il caso che Sandro sia un artigiano di prim'ordine, erede di quelli di una volta; ma nel paese di oggi sembra quasi un *hobby*, una sua abilità personale come fare i giochi di prestigio con le carte» (L. MENEGHELLO, *Libera nos a malo*, cit., p. 185).

¹¹⁴ ID., *Il lavoro, le opere, le azioni*, cit., pp. 97-98.

preindustriale e ciò, si vedrà, è anche causa di un crescente senso di inappartenenza al territorio.

Così Meneghello, in *Libera nos a malo*, racconta come la sua società abbia vissuto il tramonto del *work*, mettendo in evidenza come l'attività del *labour*, che ha poi prevalso, abbia comportato importanti disagi, mascherati però dalle possibilità di un maggior benessere; l'uomo in questo modo, adeguandosi ai ritmi produttivi imposti dalla società industrializzata, torna a essere schiavo della necessità e, sottomettendosi al ciclo imposto della natura, in cui i bisogni si rinnovano continuamente, rinuncia a tutto ciò che di stabile, nel corso del tempo, può fungere da riferimento nella sua vita.

Meneghello infine, con il suo articolo, mette in evidenza come l'emergere dell'*animal laborans* sia anche all'origine di una società sempre più frammentata: la causa è da legare all'adozione, da parte dello stato, di principi che sono tipici della sfera privata, in particolare del *labour* che, in antichità, non trovava spazio nel pubblico. Scrive l'autore:

Lo «spazio pubblico» degli antichi [...] era il terreno naturale dell'azione, cioè di atti liberi e indipendenti, compiuti da eguali intenti a «eccellere» sugli altri mediante imprese egregie. La nostra società si basa sulla glorificazione pubblica del *labour*, cioè del produrre e del consumare; essa ha rese pubbliche queste funzioni essenzialmente private; e perciò non conosce *azione*, ma solo *comportamento*, ossia conformismo.¹¹⁵

Tali sono le modifiche che stanno alla base di una società sempre più individualista: con la glorificazione del produrre e del consumare, infatti, si avrà anche una pubblicizzazione della necessità che, trovando ora spazio anche nel pubblico, è in grado di condurre le persone a ragionare individualmente anche in un contesto collettivo. È insieme a ciò mutato anche il concetto di libertà: se in passato esso era legato alla sfera politica, è divenuto, con l'emergere del *labour*, una nozione essenzialmente privata, raggiungibile attraverso la soddisfazione dei propri bisogni personali, quindi, con l'adeguazione a una società di *animal laborans*.

¹¹⁵ Ivi, p. 96.

La Malo preindustriale raffigurata dall'autore nei primi capitoli pare un mondo ancora vicino all'ideale dell'antichità a cui viene costantemente fatto riferimento nel corso del saggio; allora la vita si svolgeva davanti a tutti, per cui ognuno aveva un'identità agli occhi del paese:

Sembrava quasi che anche la vita privata avesse più senso, o almeno un senso più pieno, proprio perché era indistinguibile dalla vita pubblica di ciascuno. Si veniva al mondo con una personalità pubblica già ben definita: [...] Dove non bastavano i nomi di famiglia, intervenivano i soprannomi di famiglia a definire l'identità di ciascuno. Si era al centro di una fitta rete di genealogie, di occupazioni ereditarie, di tradizioni, di aneddoti.¹¹⁶

Nemmeno il lavoro (inteso come *labour*) riusciva a dividere le persone, ostacolato dal comune sentimento di solidarietà provato per il fatto di appartenere allo stesso paese:

Se è vero che nei rapporti tra famiglie era quasi onnipotente l'interesse, non bisogna però credere che fosse onnipotente. Inoltre se il lavoro era duro, e riempiva le giornate di ciascuno, non è detto però che isolasse l'individuo dal resto del paese; avveniva anzi il contrario. Badando ai propri interessi e al proprio lavoro, la gente si mescolava con la gente, attraverso una fitta serie di rapporti disinteressati.

Era questa la sfera della nostra libertà paesana. Il lavoro stesso, le necessità della giornata, l'attendere alle proprie faccende, i brevi intervalli di riposo, il semplice andare fino in piazza a comprare, a portare qualcosa, a chiamare qualcuno, bastavano a mettere ciascuno a contatto con tutti. Non soltanto avevamo una persona pubblica, ma anche agivamo in pubblico. Buona parte di ciò che si faceva, era fatto davanti agli occhi di tutti, era conosciuto, valutato, commentato: apparteneva oltre che a noi, al paese. Qui non valeva più la legge severa della Necessità: si poteva improvvisare, scherzare, osservare come vivevano e scherzavano e improvvisavano gli altri; si partecipava con piacere e disinteressatamente a una vita comune, e per solo effetto della comune appartenenza allo spazio pubblico del paese.¹¹⁷

¹¹⁶ L. MENEGHELLO, *Libera nos a malo*, cit., p. 174.

¹¹⁷ Ivi, p. 188

Quello descritto da Meneghello è un contesto di azione (*action*): non c'è conformismo e i cittadini sono portati a relazionarsi spontaneamente gli uni con gli altri, aiutandosi vicendevolmente. Ciò è agevolato dal fatto che, con il *labour* ancora associato alla sfera privata, la necessità non persiste in contesti pubblici e non interferisce nel rapportarsi tra le persone. Tale quadro sarà però sconvolto dall'industria e del capitalismo: l'uomo avrà allora l'abbondanza, ma per mantenerla sarà costretto a faticare quotidianamente; la necessità sarà di dominio pubblico e prevarrà sulle relazioni con i compaesani. Se prima la sfera privata e quella pubblica coesistevano in maniera equilibrata, oggi il mondo sembra invece privatizzarsi, portando alla scomparsa della sfera pubblica: diventa così un mondo basato unicamente sul bisogno, il cui atteggiamento per soddisfarlo è quello del conformismo; l'uomo non è più così in grado di rapportarsi con le altre persone, ovvero si scompare l'*action*. Si afferma dunque un assetto tipico della *Gesellschaft*: è persa l'antica coesione, caratteristica della *Gemeinschaft*, che teneva unita l'antica comunità rurale e ora gli individui paiono agire solamente spinti dalla volontà di soddisfazione di necessità individuali.

È questa la situazione della società odierna, che ha accettato con passività il *labour* come stile di vita; l'unico modo per riscattarsi pare quello di agire, di prendere iniziative e creare opere che possano dare un senso alla vita di tutti i giorni, liberando l'uomo dal flusso della vita naturale: c'è bisogno di una rivincita del *work* sul *labour* e, insieme, di una riemersione dell'*action*, sopraffatto dal conformismo. Il *work*, però, in *Libera nos a malo*, non riuscirà ad avere la meglio e, per perseguire la ricchezza, il *labour* rappresenterà il nuovo e futuro modello di vita: «Avremo l'abbondanza e saremo felici, ma incapaci affatto sia di opere, sia di azioni».¹¹⁸

Si rende in conclusione necessario sottolineare che, sebbene la posizione manifestata in *Libera nos a malo*, attraverso la condivisione di un'irrinunciabile nostalgia per un mondo artigiano ormai lontano, tenda ad avvicinarsi alle coeve ideologie dominanti nella cultura di destra, l'autore pare invece distanziarsi da tali orientamenti per mezzo di una consapevolezza ben più ampia dei meccanismi alla base dei mutamenti in atto. Mentre infatti la destra pareva costruirsi prevalentemente sull'afflizione per la scomparsa, causata dal capitalismo, delle tradizioni legate all'artigianato, e dunque sulla denuncia del conseguente affievolirsi di un'identità nazionale, Meneghello si ritrae ben più accorto

¹¹⁸ ID., *Il lavoro, le opere, le azioni*, cit., p. 97.

riguardo la totalità delle ripercussioni causate dall'instaurarsi di un nuovo sistema economico, individuato dall'autore non solo come portatore di alienazione e frammentazione sociale, ma anche di disuguaglianza e di generale decadimento oltre che della qualità di vita, della produzione. A una destra che punta infatti alla rivalorizzazione del lavoro (e della *Kultur* a esso legata) attraverso l'adozione di un'economia produttivista,¹¹⁹ si contrappone un Meneghello critico nei confronti del prevalere del valore di scambio sul valore d'uso ed estraneo non solo al conseguente esasperato consumismo, ma anche al più recente disumano processo produttivo. È già stato infatti reso presente come ora la merce, a scapito della qualità, non sia più destinata alle concrete esigenze comunitarie, ma solamente all'accrescimento dell'agiatezza del capitalista, il quale pone così le basi per un processo produttivo sotto ogni punto di vista poco gratificante per il lavoratore. Quanto rimpianto da Meneghello non è dunque la sola scomparsa di un mondo e delle sue tradizioni ma, più generalmente, dell'armonia a esso soggiacente, capace di dar vita a una coesa ideale comunità organica e a un universo in grado di rappresentarla.

I.6. La scomparsa del dialetto

È infine necessario ricordare che *Libera nos a malo* è anche un libro sul dialetto, del quale Meneghello, nel corso dell'opera, traccia la graduale scomparsa avvenuta a vantaggio dell'italiano. L'intento dell'autore è infatti quello di restituire memoria a una lingua che aveva fortemente caratterizzato i giorni della sua infanzia e che, per la forte connessione che intratteneva con la vita di tutti i giorni, si poteva definire più 'autentica' rispetto all'italiano. Infatti, proprio come Dante, secondo cui il volgare era più nobile rispetto al latino,¹²⁰ Meneghello sembra voler mettere in chiaro una sorta di 'superiorità' del dialetto rispetto all'italiano: mentre il primo è percepito come la lingua d'origine, in quanto appartenente a una «sfera pre-logica dove le associazioni sono libere e fondamentalmente folli»,¹²¹ l'italiano è sentito come una lingua secondaria, imposta dallo Stato.¹²² Una visione simile è espressa anche da Segre, che aggiunge: «Ogni parola del

¹¹⁹ Cfr. M. CANGIANO, *Cultura di destra e società di massa*, cit., p. 86-87.

¹²⁰ Cfr. GIULIO LEPSCHY, *Introduzione*, in LUIGI MENEGHELLO, *Opere scelte*, Milano, Mondadori, 2006, p. LXIII.

¹²¹ L. MENEGHELLO, *Libera nos a malo*, cit., p. 90.

¹²² «Al contrario, nel nostro caso [di *Libera nos a malo*], il dialetto è il vero idioma "originario", la

dialetto vibra di sensazioni e di ricordi, è qualcosa che si lega alla natura, alla vita, alla personalità, ai sentimenti. [...] La lingua nazionale per contro è rigida, priva di espressività, rimanda a forze repressive e innaturali». ¹²³

Con il dialetto, dunque, Meneghello sembra voler far ritorno a una condizione di purezza originaria e a un mondo non ancora corrotto dall'industria. A tale fenomeno, infatti, può essere imputato l'abbandono della lingua: nel secondo dopoguerra, nel momento in cui l'Italia si avviava verso un possibile futuro di prosperità economica, la società sentiva il bisogno di staccarsi dal dialetto, lingua ormai associata alla povertà e alla sofferenza, e quindi appartenente a un mondo non più attuale. Nasceva il desiderio collettivo «di farla finita in fretta con ogni richiamo al mondo della povertà, il mondo delle strettezze e delle tribolazioni, sentite come una sorta di “cose in dialetto”». ¹²⁴ L'abbandono del dialetto, tuttavia, è interpretato da Meneghello come indice di un problema più ampio: «non si tratta soltanto di una variazione di codici di comunicazione, ma come già per Pasolini di una mutazione antropologica, di un genocidio e di un'omologazione culturale». ¹²⁵ Così, come Pier Paolo Pasolini che, in *Lettere luterane*, presenta il progresso da un insolito punto di vista, come un fenomeno volto a reprimere le peculiarità locali delle comunità italiane, anche Meneghello, con l'esempio del dialetto, dimostra come la società stia sacrificando i suoi luoghi, le sue tradizioni e la sua identità per prendere parte a un più grande disegno di arricchimento nazionale.

Si noterà dunque come, con il progredire della narrazione in *Libera nos a malo*, il dialetto abbia una presenza sempre minore: Giulio Lepschy ha esaminato le diverse lingue presenti nel romanzo e oltre al dialetto, legato al «mondo mitico dell'infanzia» e al «paese dei vecchi», vi sono anche l'italiano letterario, utilizzato dall'autore, associato al «mondo» e alla «contemporaneità della scrittura», e l'italiano popolare, riconducibile all'età del protagonista «giovane adulto, nel periodo in cui il paese sta cambiando (1940-60)». ¹²⁶ L'associazione dell'italiano all'età adulta è decisiva poiché la fase temporale di riferimento è quella che corrisponde al periodo dei più profondi mutamenti del paese, durante il quale si assiste in maniera più intensa a un generale passaggio dal dialetto

“madrelingua”, e l'italiano è un idioma “secondario”, aggiuntivo, appartenente alla cultura riflessa, all'istruzione scolastica e al mondo della scrittura» (G. LEPSCHY, *Introduzione*, cit., p. LXIII).

¹²³ C. SEGRE, «*Libera nos a malo*». *L'ora del dialetto*, cit., p. 32.

¹²⁴ L. MENEGHELLO, *Pomo pero*, cit., p. 221.

¹²⁵ E. PELLEGRINI, *Nel paese di Meneghello*, cit., p. 43.

¹²⁶ G. LEPSCHY, *Introduzione*, cit., p. LVIII.

all'italiano. Come fa notare Paolo Zublena, infatti, il dialetto «vero e proprio» è presente solo nei primi capitoli. Nel resto dell'opera, invece, si può individuare come «trasporto», cioè come «adattament[o] fonomorfologic[o] del dialetto». ¹²⁷ Attraverso tali ripartizioni temporali è dunque resa più chiara la progressiva scomparsa del dialetto che, in uno Stato che si sta lentamente omogeneizzando, soccombe innanzi alle esigenze di una società che si evolve industrialmente. L'intero processo trova così rappresentazione in un paesaggio che progressivamente inaridisce e le filastrocche e i canti tipici dell'infanzia, riportati dall'autore in dialetto, diventano veri e propri reperti di una società agreste.

L'italiano, tuttavia, diviene infine per Meneghello l'unica lingua con cui il suo romanzo può risultare comprensibile a un vasto pubblico. È una scelta che però egli rimpiange: «Se avessi scritto soltanto per i miei compaesani [...] il libro sarebbe forse venuto un po' meno brutto, ma solo noi di Malo l'avremmo potuto leggere». ¹²⁸ L'autore ammette in diversi passaggi come il dialetto fosse una componente fondamentale nella vita della sua società, al punto da attribuirgli una valenza identitaria pari a quella di vari luoghi fisici del paese: «molte parti della vita si dividevano [...]: i servizi pubblici erano in comune, in comune la lingua, le scuole, le osterie, le chiese, i confessionali»; ¹²⁹ Se dunque il dialetto è raffigurato come in grado di creare aggregazione in paese, a esso si contrappone l'italiano, che crea invece solitudine:

Ho veduto una bambinetta in trine tentare di muovere i primi passi, sorretta e incitata dalla mamma contadina; pareva una bambola, piccola ed energica, in una nuvola di volani di nailon; e la madre le gridava: “Sei sola! sei sola!”. Non è dialetto tradotto, è una angosciata invenzione: la solitudine tecnica come quella psicologica è sconosciuta al dialetto, non si può “essere” soli. Ho sentito con un po' di terrore che quella bamboletta (che del resto cadde! andò per-terra! fece un rabaltone!) non è già più una compaesana. ¹³⁰

Non si tratta però solamente di una semplice solitudine; Meneghello rende in queste righe anche un crescente senso di spaesamento: l'italiano (allo stesso modo del paesaggio

¹²⁷ PAOLO ZUBLENA, «Però non si può più rifare con le parole». Osservazioni su lingua, dialetto ed esperienza in *Libera nos a malo di Luigi Meneghello*, in «Autografo», n. 54, 2015, p. 16.

¹²⁸ L. MENEGHELLO, *Libera nos a malo*, cit., p. 391.

¹²⁹ Ivi, p. 174.

¹³⁰ ID., *Pomo pero*, cit., p. 221.

industrializzato, come si vedrà in seguito), distrugge l'appartenenza a una comunità e separa le persone; non c'è più riconoscimento di una collettività, come invece accadeva nel corso dell'infanzia. Il dialetto è invece una lingua di cui andare fieri, che crea un forte senso di comunità: «[questa lingua] non è però uno strumento da prendersi a gabbo. Gli utenti della “koinè” italiana, passando per di qui qualche volta ci si provano. Ma noi possiamo rispondere: “Non c'è modo di mettervelo per iscritto, ma fin che abbiamo fiato possiamo cojonarvi anche noi, pajazzi!”». ¹³¹

Al termine del romanzo il dialetto scompare e a esso si associa un insopportabile senso di solitudine nei protagonisti che, sebbene possano godere della loro reciproca compagnia, vivono nell'imbarazzo di non saper più cosa dirsi. L'autore è tuttavia cosciente del fatto che nella società odierna il dialetto non è più attuabile: «il mondo artigiano e contadino è stato estinto dagli sviluppi della nostra società, della nostra civiltà: ed è ovvio che mantenere vivo il dialetto al di fuori della società che lo parlava, lo nutriva, non avrebbe senso». ¹³² Le ultime speranze per la sopravvivenza della lingua sono riposte nei bambini che però, anch'essi plasmati dalla società in mutamento, sono spinti verso l'apprendimento dell'italiano. Secondo Meneghello «era finché lo parlavano i piccoli, che nel dialetto c'era quella stupenda congruenza naturale tra come si sentiva e come si parlava», tuttavia, «ora che abbiamo cominciato a mutilare i bambini, bisogna rassegnarsi al pensiero che la nostra lingua morirà presto, non c'è niente da fare». ¹³³ Conclude Meneghello in *Pomo Pero*: «morendo una lingua non muoiono certe alternative per dire le cose, ma muoiono certe cose»; ¹³⁴ ed è così che infine, in *Libera nos a malo*, la scomparsa del dialetto, con l'arresto della sua trasmissione ai più piccoli, segna l'inevitabile tramonto dell'antica civiltà contadina e dei suoi paesaggi.

I.7. La rapidità dei mutamenti paesaggistici

Si è fin qui messo in evidenza come, con il procedere dell'industrializzazione, soprattutto attraverso fenomeni quali la veloce scomparsa del dialetto o la drastica trasformazione del mondo del lavoro, la società sia radicalmente mutata in poco tempo;

¹³¹ ID., *Libera nos a malo*, cit., p. 191.

¹³² ID., *Jura*, cit., p. 119.

¹³³ ID., *Pomo pero*, cit., p. 221.

¹³⁴ Ivi, p. 222.

tali fenomeni sono (come del resto è già stato reso presente) da interpretare unitamente alla mutazione del paesaggio (non solo veneto, ma anche italiano) avvenuta a partire dagli anni Cinquanta, che affronta in questi anni quella che Turri definisce la «fase cantieristica»:¹³⁵ sorgono quartieri-dormitorio, autostrade, stabilimenti industriali e infrastrutture di vario genere, che si distribuiscono sul territorio in maniera piuttosto disorganica.¹³⁶ Il modo estremamente rapido in cui ciò avviene comporterà importanti disagi nelle vite individuali e gli abitanti, infatti, vedendo improvvisamente mutare il paesaggio che per loro era sempre stato un riferimento, non comprendono più dove si trovano:

Mai come negli anni '60 l'italiano ebbe però così pieno il senso di vivere in una condizione di provvisorietà, la provvisorietà del cantiere, dove tutto è da finire, dove non si vede come sarà il risultato finale: quel senso di insicurezza, di impaccio (e come di angoscia) che si prova a vivere nel non finito, dove mancano i riferimenti, le certezze, perché i vecchi orizzonti non valgono più e quelli nuovi non sono ancora delineati [...],¹³⁷

Turri vede tale situazione come portatrice di un profondo disorientamento nei cittadini, paragonabile a quello provato dagli emigrati quando inseriti in un contesto che non conoscono;¹³⁸ il tema è stato studiato anche da Francesco Vallerani che, in *Italia desnuda*, ha approfondito il legame tra un sempre più rapido degrado ambientale e l'emergere di sentimenti di malessere negli abitanti di un determinato territorio; lo studioso ha così confermato come tale processo possa effettivamente generare un importante senso di spaesamento e, talvolta, di inappartenenza: «Il bisogno umano di avere radici in qualche luogo è il bisogno di avere un posto stabile e sicuro da cui partire per orientarci e tessere relazioni con il resto del mondo».¹³⁹ Nella società preindustriale infatti vi era una corrispondenza molto forte tra popolazione e paesaggio, il quale era caratterizzato dalla presenza di elementi stabili, in grado di dare sicurezza:

¹³⁵ Cfr. E. TURRI, *Il ritmo dei mutamenti*, in ID., *Semiologia del paesaggio italiano*, cit., pp. 55-63.

¹³⁶ Cfr. *ivi*, pp. 55-57.

¹³⁷ *Ivi*, p. 58.

¹³⁸ *Ibidem*.

¹³⁹ FRANCESCO VALLERANI, *Italia desnuda. Percorsi di resistenza nel Paese del cemento*, Milano, Unicopoli, 2013, p. 36.

la casa, la strada, la piazza, la chiesa, l'osteria. Sono questi gli elementi attorno ai quali si concreta la formazione sociale della territorialità tradizionale e che in gran parte dei paesaggi storici della vecchia Europa hanno subito rapide trasformazioni economiche e sociali tanto che larghi strati di popolazione non riescono più a ritrovare i loro luoghi e a riconoscersi in essi.¹⁴⁰

Quello infine descritto da Vallerani è lo scenario affermatosi in Italia nel secondo dopoguerra, dove, con il procedere delle modifiche al territorio, si è assistito a un crescente distanziarsi della popolazione dal paesaggio, il quale, sempre più artificiale, ha assunto in poco tempo delle sembianze completamente nuove. *Libera nos a malo* si rende emblematico per tale processo, dimostrando come il rapido mutamento dello scenario italiano (e in particolare di quello veneto) siano causa di un crescente stato di smarrimento nell'autore che dimostra, in questo modo, quale fosse la sensazione generale in un periodo di profondi mutamenti:

Perché questo paese mi pare certe volte più vero di ogni altra parte del mondo che conosco? E quale paese: quello di adesso, di cui ormai si riesce appena a seguire tutte le novità; o quell'altro che conoscevo così bene, di quando si era bambini e ragazzi, e ciò che ne sopravvive nella gente che invecchia? O non piuttosto l'altro ancora, quello dei vecchi di allora, che alla mia generazione pareva già antico e favoloso? È difficile dire.

Ora siamo in un momento in cui, scrivendo, non si può dire bene né "il paese di allora" né "il paese di adesso"; i tempi mi oscillano sotto la penna, era, è, un po' di più, molto meno. In alcune cose il cambiamento è radicale, quello che era non è più, in altre c'è poco cambiamento.¹⁴¹

L'origine di tale sensazione, più che al mutamento in sé, è da ricondurre alla rapidità con cui questo è avvenuto: Meneghello esprime l'impossibilità di potersi definire in un determinato luogo e in un determinato momento, riportando alla memoria delle ambientazioni che paiono non avere nulla a che fare con quella attuale. Scrive Turri:

Le modificazioni del paesaggio in passato erano lente, erano rapportate al ritmo

¹⁴⁰ *Ibidem*.

¹⁴¹ L. MENEGHELLO, *Libera nos a malo*, cit., p. 173.

dell'intervento manuale, paziente, prolungato nel tempo e quindi facilmente assorbibili sia dalla natura che dagli uomini: l'elemento nuovo gradualmente si inseriva nel quadro psicologico della gente. Ma quando l'inserimento, com'è accaduto negli ultimi decenni, è rapido, violento, l'assorbimento avviene con difficoltà o è rimandato alla successiva generazione.¹⁴²

L'improvviso cambio di velocità dei mutamenti paesaggistici, che da gradualmente divengono improvvisi, è riconducibile all'emergere, nel secondo dopoguerra, di un'economia di carattere industriale, in grado di apportare mutamenti al territorio in maniera molto più rapida; ciò rimanda anche ai concetti di *work* e *labour*, descritti precedentemente: è stato, infatti, con l'affermarsi dell'*animal laborans* che il modello industriale, basato sui ritmi del *labour*, ha preso il sopravvento sullo spirito del *work*, che invece apportava modifiche al paese in modo molto più graduale, dando un senso di stabilità. Viene così distrutto improvvisamente quel paese che per tempo, costruito in maniera progressiva, rappresentava quel «mondo di cose stabili» per i predecessori maladensi: è tale il fenomeno a cui si deve imputare la crisi identitaria e sociale di cui Vallerani e Turri descriveranno l'emergere negli anni del secondo dopoguerra. Il processo globale è contraddistinto anche da un generale ridursi della topofilia, termine con cui Turri fa riferimento a quel «legame sentimentale, affettivo, psicologico con un certo spazio, un certo paesaggio»¹⁴³ ed è interessante notare come, in relazione al ridursi del «sentimento del luogo», trovi sempre più la sua origine una collettività di sconosciuti: è proprio, infatti, attraverso la comune esperienza di abitare un determinato spazio che gli abitanti vengono messi in relazione l'uno con l'altro ed è interessante notare, in *Libera nos a malo*, come l'indebolirsi del legame tra il luogo e chi lo abita paia avere tra le sue conseguenze un corrispettivo indebolimento del legame tra gli individui.

I.7.1. La riduzione del «sentimento del luogo»

In *Semiologia del paesaggio italiano*, Turri mette in evidenza come il sentimento del luogo fosse molto più spiccato nell'Italia del passato,¹⁴⁴ prima che il Paese fosse sconvolto dagli improvvisi rinnovamenti postbellici. La prima fra le cause di tale

¹⁴² E. TURRI, *Semiologia del paesaggio italiano*, cit., p. 60.

¹⁴³ Ivi, p. 73.

¹⁴⁴ Cfr. ivi, pp. 73-74.

indebolimento è la mutazione della concezione dello spazio nella mentalità delle società contadine:

Quando, un tempo, nelle campagne italiane il contadino (e non solo il contadino) pensava a un “centro” del suo spazio vissuto, lo individuava istintivamente nel paese o nella cittadina vicina [...]. Nella sua “mappa mentale” guardava al centro vicino come rapporto di dipendenza, anche in senso economico e culturale, perché la geografia italiana non aveva in passato (prima della crescita di alcune grosse città) una gerarchia molto ampia di centri.¹⁴⁵

Nel corso dei capitoli dedicati all'infanzia di *Libera nos a malo* è individuabile una situazione simile: il territorio non era ancora stato ‘unificato’ dall’affermarsi dell’industria e i paesi erano ancora delle realtà isolate e ben distinguibili. Per il narratore, infatti, il costante riferimento per tutti gli eventi narrati è sempre Malo e qualunque cosa accada, è raccontata in funzione del paese. Ogni cittadino vive facendo riferimento a esso, essendo questo il luogo che funge da cardine per le loro giornate; per gli abitanti il paese è il loro mondo e per questo non si possono immaginare in nessun altro contesto.

È ovvio, a questo punto, che con simili rapporti psicologici e spaziali si creano un sentimento forte e un’identificazione profonda con lo spazio vissuto, in quanto spazio che totalizza l’esperienza di una società; la quale si crea tanti riferimenti gerarchici o di diverso significato che la legano al paesaggio, dove vive senza molti spostamenti, senza distrazioni o richiami verso realtà esterne.¹⁴⁶

Lo spazio vissuto rappresentava dunque l’unico riferimento nelle piccole comunità dell’Italia di una volta e si può notare infatti come, nei primi capitoli di *Libera nos a malo*, non vi fossero molti riferimenti ad altri paesi vicini: tutto ciò che era degno di nota si svolgeva a Malo; il fatto, inoltre, che ogni individuo fosse legato allo stesso territorio creava un forte senso di comunità: il paese assume, in questo modo, un’importante valenza identitaria per la società, costituendo lo spazio in cui si ambientano i vari episodi della vita comune. Tale mentalità troverà la sua fine con la modernizzazione del territorio,

¹⁴⁵ Ivi, p. 74.

¹⁴⁶ Ivi, p. 75.

in cui hanno un ruolo cruciale la costruzione di nuove infrastrutture stradali e la diffusione di nuovi mezzi di trasporto; si avrà quindi una più efficiente connessione tra i vari paesi, nel cui insieme Malo non costituisce che una minima parte di una rete molto complessa. Con il procedere degli anni si vedrà il paese spopolarsi: i cittadini si disperdono, spostandosi verso altre città e adottando nuovi punti di riferimento; ciò sarà causa di un crescente senso di spaesamento nei maladensi che, non riconoscendo più Malo come il loro centro, non saranno più in grado di riscontrarvi alcuna attrattiva.

Un altro elemento che, in passato, contribuiva alla toponimia di un luogo è la caratteristica di essere stato 'creato' per mano dei suoi stessi abitanti: «non un paesaggio selvaggio e intercambiabile, ma un paesaggio che riflette un lavoro di generazioni, attraverso le quali vi è sempre stata una comunicabilità che si valeva, per tenere le fila dei rapporti generazionali»;¹⁴⁷ si tratta di un luogo che possiede una storia e che, per questo è carico di significato per quanti l'abitano, poiché costantemente messi in relazione con chi li ha preceduti; è grazie al costante dialogo tra passato e presente che gli abitanti riescono ad attribuirsi un'identità. Tale luogo si rivela inoltre in grado di unire tra loro persone di età diverse, dal momento che il paesaggio riflette la continuità dell'operare tra le varie generazioni; si tratta così di un paesaggio che permette di risalire al proprio passato.

La Piazzetta presentata all'inizio del capitolo 13 è l'esempio di un luogo tanto carico di storia: a differenza del resto del paese, che è stato coinvolto dalla mania rinnovatrice dell'uomo, l'aspetto della piazza è rimasto immutato ed è dunque in grado di far risalire il narratore ai tempi passati della sua società; vengono così raffigurati, connessi reciprocamente, il protagonista e il padre, rappresentanti di due generazioni diverse, a loro volta uniti al resto del paese, descritti «attendendo gli amici, osservando la gente che conosc[ono]». ¹⁴⁸ È un luogo che rispecchia il lavoro di diverse generazioni e che per questo è in grado di unire le persone. Il paesaggio del passato, aggiunge Turri, «ha anche un'altra prerogativa: si presta a essere osservato»;¹⁴⁹ il territorio che infatti Meneghello si raffigura nell'atto di osservare non è quello industriale, ma quello antico, che gli permette di ricondurlo al suo passato. La sua osservabilità, secondo Turri, è esaltata dai «richiami al lavoro di generazioni, familiari o vicinali, un lavoro cui ha contribuito l'uomo

¹⁴⁷ Ivi, p. 75.

¹⁴⁸ L. MENEGHELLO, *Libera nos a malo*, cit., p. 153.

¹⁴⁹ E. TURRI, *Semiologia del paesaggio italiano*, cit., p. 76.

del presente come il padre e l'avo che hanno tramandato le loro esperienze».¹⁵⁰ Tale caratteristica si è oggi persa, dal momento che ora le «cose» arrivano da fuori, all'improvviso; non hanno una storia e per questo creano spaesamento; le persone non vi possono individuare alcun tipo di legame e tale assenza si riversa nelle relazioni interpersonali, che non sono più caratterizzate da associazioni a luoghi ed esperienze comuni.

Ancora, contribuisce al sentimento del luogo il legame locale ovverosia quelle «consuetudini di lavoro, di tragitti quotidiani, di riti, di certezze e credenze [...] che si collegano alla tradizione locale e coinvolgenti lo spazio e il paesaggio»;¹⁵¹ ciò si rifà a una sorta di quotidianità legata al paese, alla sua vita collettiva e al lavoro: le esperienze che il vivere in paese poteva garantire, per i suoi abitanti piene di significato, erano l'espressione naturale di ciò che il territorio aveva per la comunità da offrire come, ad esempio, il semplice lavoro nei campi; i gesti ripetuti ogni giorno, inevitabilmente legati a esso, erano in grado di dare un senso allo scorrere del tempo, costituendo un costante punto di riferimento: «Le stagioni avevano più senso, perché vedute negli stessi luoghi, sopportate nelle stesse case».¹⁵² Con l'adozione di un modello lavorativo industriale il paese perde ogni sua peculiarità locale: le azioni che caratterizzano i nuovi lavori industriali sono slegati al territorio e cadono, così, nell'anonimato. Alla mutazione del paesaggio segue, in questo modo, uno sfaldarsi della quotidianità a cui la società poteva fare costantemente riferimento; nel momento in cui la quotidianità viene a mancare, la popolazione non si sente più legata al suo territorio d'origine.¹⁵³

Nell'Italia rurale, inoltre, aveva importanza la disposizione delle abitazioni nello spazio: «la casa isolata sulla collina», ad esempio, induceva i vicini a voler annullare la distanza e a volersi conoscere l'un l'altro;¹⁵⁴ ora che anche le case al di fuori dal centro vengono costruite vicine, viene a mancare il desiderio di conoscersi; ciò è anche da legare a un graduale privilegiare del «dentro» rispetto al «fuori», che corrisponde, secondo Turri, a «un modo di toccare una certa felicità di *essere* attraverso il possesso, il consumismo,

¹⁵⁰ *Ibidem.*

¹⁵¹ Ivi, p. 77.

¹⁵² L. MENEGHELLO, *Libera nos a malo*, cit., p. 174.

¹⁵³ Tale aspetto è stato ripreso anche da Vallerani che ha evidenziato come alla base della penalizzazione della «serenità dell'abitare» vi sia «la profanazione di scenari abituali e rassicuranti» e «il senso di distacco definitivo dalle apprezzate geografie del quotidiano» (F. VALLERANI, *Italia desnuda*, cit., p. 32).

¹⁵⁴ Cfr. E. TURRI, *Semiologia del paesaggio italiano*, cit., p. 77.

l'aver»;¹⁵⁵ tale fenomeno trova espressione attraverso l'introduzione di elementi quali la televisione, che però «toglie tempo e spontaneità»,¹⁵⁶ la «telly» che, in *Libera nos a malo*, monopolizza l'attenzione di chi la guarda, separandolo dal resto del mondo.¹⁵⁷

I.7.2. Malo, un paese di «stranieri»

Si potrà notare, in seguito a una lettura di *Libera nos a malo*, come, in relazione al fenomeno di industrializzazione, vengano modificati gli elementi che garantiscono uno spiccato sentimento del luogo, assistendo così, assieme all'indebolimento di tale legame, a una sempre più accentuata disgregazione della società (la cui coesione è già messa in difficoltà dall'affermarsi di un sistema di relazioni tipico della *Gesellschaft*). Mentre infatti precedentemente era il paese che, in quanto costante punto di riferimento per la comunità, contribuiva ad amalgamarla (dal momento che tutti si riconoscevano in esso), si può notare come, in concomitanza alla perdita del legame affettivo con il territorio, venga perso anche il legame che univa tra loro i diversi abitanti. Secondo Vallerani, infatti, «quando i luoghi subiscono lesioni», il danno non è solamente individuale, ma collettivo: «è la comunità che vede alterato il rapporto vitale che consente il riconoscimento identitario».¹⁵⁸

Perdere il “Luogo” significa dunque perdere la possibilità di pensare il proprio contesto, e soprattutto di pensarsi nel proprio contesto; significa subire un attacco alle proprie capacità di significazione, un attacco ai propri ordini di riferimento più basilari e banali, di cui siamo quasi inconsapevoli nelle situazioni di “normalità”.¹⁵⁹

È questo il modo in cui trova origine quella che Turri, facendo riferimento alla definizione di Vance Packard, presenta come «nazione di stranieri», che caratterizza l'Italia di oggi:¹⁶⁰ la gente non sa più dove si trova e per questo non riconosce più, oltre al luogo e a loro stessi, quanti le stanno intorno; si crea dunque una comunità di persone sempre più ‘sole’. Lo stesso processo è individuabile in *Libera nos a malo*, in cui si può notare come,

¹⁵⁵ Ivi, p. 110.

¹⁵⁶ Ivi, p. 77.

¹⁵⁷ «Le donne sono di là al buio a guardare la telly, gli uomini s'annoiano alla luce del neon» (L. MENEGHELLO, *Libera nos a malo*, cit., p. 388).

¹⁵⁸ F. VALLERANI, *Italia desnuda*, cit., p. 40.

¹⁵⁹ Ivi, p. 42.

¹⁶⁰ Cfr. E. TURRI, *Semiologia del paesaggio italiano*, cit., p. 79.

con il procedere dell'industrializzazione, in relazione allo smarrimento del legame affettivo con il territorio (ma anche unitamente alla sopraffazione del dialetto, la cui scomparsa rispecchia l'evoluzione del paesaggio), i maladensi tendano sempre più a isolarsi: in seguito alla «perdita del luogo» i personaggi non sanno più dove si trovano né sono in grado di riconoscere loro stessi e vengono descritti agire in modo individuale, semplicemente assecondando gli stimoli provenienti dalla nuova civiltà dei consumi. Venendo a mancare il riconoscimento nel luogo, inoltre, non è più riconosciuta nemmeno la società e si potrà notare infatti come, con l'avvicinarsi alla conclusione del romanzo, i vari tentativi di relazione sociali risultino sempre fallimentari. Non è casuale che il capitolo 16, il primo della terza sezione (che segue dunque immediatamente i capitoli relativi alla trasformazione di Malo), si apra con l'immagine del cimitero, che presagisce, in tal modo, l'inizio di un irreversibile processo di degenerazione che coinvolgerà l'intera società; per il narratore visitare il cimitero «È come passeggiare in mezzo a una folla di conoscenti»:¹⁶¹ lì vi sono sepolti i rappresentanti dell'antica comunità rurale, in cui tutti i paesani si conoscevano tra loro, e Meneghello mette in chiaro, in tal modo, come tale abitudine si sia estinta insieme a loro. È interessante, a tal proposito, notare come l'autore sembri voler imputare l'armonia e l'omogeneità che caratterizzavano la società del passato alla configurazione del paese stesso: «Il paese di una volta aveva un suo pregio: formava una comunità umana modesta ma organica. Ci conoscevamo tutti, il rapporto tra i vecchi e i giovani era più naturale»;¹⁶² sebbene i cittadini avessero diversa estrazione sociale («C'erano "signori", gente e poveri»)¹⁶³ la comunità si rivelava comunque un insieme organico; secondo Meneghello, comunque, tale equilibrio era legato alla presenza, all'interno della comunità, di una maggioranza contadina che, costituendone le fondamenta, garantiva la formazione di «un tutto unico con la campagna».¹⁶⁴ La gioia del vivere insieme trovava la sua massima espressione nelle «Compagnie», che l'autore presenta come «l'istituzione più importante di tutte, l'unica che sembra dar senso alla vita»;¹⁶⁵ alla sua base vi è il semplice «piacere di stare insieme».¹⁶⁶ Si nota tuttavia come,

¹⁶¹ L. MENEGHELLO, *Libera nos a malo*, cit., p. 197.

¹⁶² Ivi, p. 173.

¹⁶³ Ivi, p. 174.

¹⁶⁴ Ivi, p. 176.

¹⁶⁵ Ivi, p. 246.

¹⁶⁶ Ivi, p. 247.

con il procedere del romanzo e, in particolare, negli anni dei più profondi mutamenti, anche queste tendano sempre più a sfaldarsi:

Che cosa succede col passare degli anni a una generazione organizzata nelle sue Compagnie? Alcuni lasciano il paese, altri si assorbono nel lavoro e nelle famiglie, i nuclei perdono consistenza, l'intero senso della cosa si modifica senza che ce ne accorgiamo.¹⁶⁷

Ancora una volta si può presagire come l'indebolirsi del legame affettivo con il territorio sia causa della disgregazione della società. La topofilia, infatti, si fa sempre meno presente a causa della fitta unificazione dei vari paesi e se prima Malo costituiva un costante punto di riferimento per i suoi abitanti, smette di esserlo negli anni del secondo dopoguerra: gli amici che «lasciano il paese» fanno presagire la preferenza di altri centri abitati rispetto a Malo, che forse, nel contesto dell'economia industriale, non può offrire grandi possibilità di guadagno; la disponibilità a volersi spostare, inoltre, come ricorda Turri, è una caratteristica tipica del lavoro salariato: se infatti nella Malo preindustriale sussisteva ancora un'organizzazione di tipo mezzadrile (che legava il contadino al suo terreno, costituendo per lui l'unica fonte di sostentamento), con l'adozione del salario, chiunque può spostarsi dove più desidera, smettendo così di essere legato a un determinato territorio.¹⁶⁸ Gli amici «assorbiti nel lavoro e nelle famiglie», inoltre, rimandano al prevalere, nella società, di un modello di vita basato sul *labour*, che distoglie, in questo modo, i cittadini da qualunque altra attività che non sia il soddisfacimento dei propri bisogni e di quelli delle loro famiglie; questa però, posta come unica preoccupazione, sortisce l'effetto di isolarli dal resto della società. Meneghello percepisce dunque quanto siano importanti i mutamenti che stanno coinvolgendo la società, che tuttavia avvengono senza che questa se ne accorga, mentre si adagia su di essi.

L'autore sente che anche nelle amicizie che sono rimaste qualcosa è cambiato e pare, talvolta, che queste continuino a esistere solo per inerzia:

In fondo si pensa ancora che gli amici siano le persone più piacevoli che abbiamo

¹⁶⁷ Ivi, p. 373.

¹⁶⁸ Cfr. E. TURRI, *Semiologia del paesaggio italiano*, cit., p. 76.

conosciuto, quelle con cui si starebbe insieme più volentieri; però si sente anche che questo pensiero è quasi solo un'abitudine. A volte pare che siamo amici perché eravamo amici. Nasce tutto da un culto dei fatti del passato; riuniti alla sera, non siamo mai stanchi di ripetere le storie e gli aneddoti di un repertorio che anche le mogli sanno ormai da molto tempo a memoria.¹⁶⁹

L'amicizia viene raffigurata come un valore appartenente al passato: gli amici sono descritti nel costante tentativo di recupero di un mondo perduto, che è anche, ormai, l'unica cosa che pare accomunarli; essi sembrano infatti degli «emigrati», che altro non possono fare se non ricordare i momenti felici vissuti nei loro territori d'origine. Il presente, d'altra parte, non offre un mondo particolarmente stimolante, in cui la compagnia non riesce a riconoscersi; l'unico modo, dunque, per tenere in vita i vecchi legami, è quello di tornare al passato.

Si noterà come, in conclusione al romanzo, il senso della collettività sia destinato a sfaldarsi e gli abitanti vengono ora visti agire solamente nella loro individualità; chi in compagnia di altre persone, invece, vive il disagio di non saper più come comportarsi:

Alla sera spesso all'improvviso non si sa cosa fare. Ciùcia, classe 1922, ubriaco, vuole spiegare che Tito non è il vero Tito, quello l'hanno tenuto in Russia, ne hanno mandato uno che gli somiglia. Spiega questa teoria tre volte, cinque volte, otto volte. Le donne sono di là al buio a guardare la *telly*, gli uomini s'annoiano alla luce del neon. Al tavolo di fronte un amico ingrassato trangugia un altro "tosto", prova a corteggiare una ragazzina. Dopo un po' la ragazza si mette a fare un solitario con le carte; è evidente che pensa: "Va-là, nonno". Il nonno fa gli occhietti piccoli: si sentono i suoi discorsi, non sembrano molto brillanti.

Perfino il piacere di stare insieme è scomparso: qualcuno tenta stanche partite di calcetto, di pin-pon. Perché stiamo qui?¹⁷⁰

La società descritta nei capitoli finali di *Libera nos a malo* appare consumata dal progresso e dall'abbondanza; è costantemente presente un senso di solitudine, messo in evidenza anche dallo svolgimento di attività che non mettono le persone in

¹⁶⁹ L. MENEGHELLO, *Libera nos a malo*, cit., p. 373.

¹⁷⁰ Ivi, p. 388.

comunicazione, ma che le separano, mentre quelle che dovrebbero favorire i rapporti appaiono forzate. Ogni tentativo di relazione si rivela inopportuno ed è interessante notare, a tal proposito, come con l'avvicinarsi alla conclusione i dialoghi si facciano sempre più inconsistenti e frammentati, talvolta ridotti al «minimo vocalico»,¹⁷¹ fino a poi scomparire completamente. Con l'utilizzo del deittico spaziale conclusivo, l'autore pone infine l'accento sul "dove", richiamando così un forte senso di inappartenenza: è venuto infatti a mancare il legame con il luogo, che costituiva ciò attraverso cui i cittadini erano in grado di identificarsi in una collettività. La perdita di qualunque punto di riferimento sfocia nel caos totale: i paesani non sanno più dove si trovano né cosa stanno facendo; l'esito è quello della noia più totale: il territorio, non più riconosciuto, perde qualunque attrattiva e quanti lo abitano diventano degli sconosciuti che, senza rendersene conto, ripetono gli stessi gesti in maniera meccanica. La solitudine è una costante negli ultimi capitoli di *Libera nos a malo* e trova maggiormente espressione in alcuni personaggi in particolare: un esempio è la figura di Nastasio che, in qualità di proprietario di una delle ultime vecchie osterie, resiste al rinnovamento, rimane uno dei pochi rappresentanti del paese antico;¹⁷² ancora, vi è Mino, «vecchio compagno di banco», che, abitando in mezzo al paese, vede andarsene e dividersi tutti i suoi amici, lamentando, così, un profondo senso di solitudine: «si sente in mezzo a una struttura che si sfascia».¹⁷³ È curioso notare come il senso di malinconia e la consapevolezza di una società che si sfalda siano presenti in maggior misura proprio in Nastasio e Mino, probabilmente perché agevolati dal loro costante contatto con ambienti che richiamano il paese del passato, quali la vecchia osteria o il centro del paese, rimasto pressoché immutato.

L'esito finale del processo di sfaldamento si avrà nel capitolo 31, in cui più si fa vivo il senso di spaesamento e il conseguente disagio nel relazionarsi con gli altri. Il narratore descrive una serata trascorsa assieme alla moglie e due amici, facendo però prevalere stati d'animo quali noia e imbarazzo: la compagnia è descritta nell'atto di compiere dei veri e propri atti di vandalismo, dapprima facendo a pezzi un cartellone pubblicitario gettato poi nella proprietà del Conte ormai defunto e, infine, distruggendo l'ultima «lampadina di vecchio stile», gesto che Pellegrini interpreta come l'allontanamento dei «residui di un

¹⁷¹ Cfr. L. ZAMPESE, «S'incomincia con un temporale», cit., p. 112.

¹⁷² Cfr. L. MENEGHELLO, *Libera nos a malo*, cit., p. 341.

¹⁷³ Ivi, p. 374.

passato ormai inattuabile»;¹⁷⁴ la distruzione della vecchia lampadina che, contrapponendosi ai «lampioncini nuovi», è l'ultima rappresentante di una società preindustriale, diventa così il gesto di una collettività che non ricorda più le sue origini e che non sa più dove si trova. La reazione dei protagonisti a tale gesto è quello di una lunga risata imbarazzata e il tema del riso, come nota Zampese, lega il primo capitolo all'ultimo;¹⁷⁵ se all'inizio, però, si trattava di un riso spontaneo e ingenuo, provocato da un'attività innocua (cioè saltare sul letto), la risata finale assume un tono amaro, caratterizzando così una società di estranei che non sa più cosa dirsi; si contrappone dunque la situazione iniziale, in cui i bambini vengono presentati nella loro capacità di sapersi divertire anche con semplici gesti, a quella finale, in cui gli adulti non hanno più alcuno stimolo e ne cercano forzatamente nuovi, senza però alcun risultato. Si può notare infatti, nel corso del capitolo, un costante tentativo di ricerca del rapporto umano, che termina però senza successo: «la sequenza è ossessivamente punteggiata dal tema del parlare, con una progressiva deriva verso il silenzio: “Parlando del più e del meno [...] chiacchierando [...] scambiando poche parole [...] non sapevamo più cosa dirci”».¹⁷⁶ L'espressione «scambiando poche parole», in particolare, rimanda all'incipit del capitolo 13, assumendo però, nei due contesti, dei significati diversi: se infatti precedentemente questa era l'esito di una sensazione di benessere, permessa dalla rievocazione del paese di una volta, nel capitolo finale si trasforma nell'espressione di uno stato di disagio. Non c'è più rispecchiamento, da parte dei personaggi nel loro territorio, al punto che anche l'ambientazione e la compagnia vengono percepiti come una componente estranea: tale esempio è incarnato da Katia e Mino che, raffigurati entrambi nell'atto di stracciare il cartellone pubblicitario, non sembrano essere messi in comunicazione dal loro lavoro ma paiono, piuttosto, ognuno rifugiato nella propria individualità.

In un paese come l'Italia, dove il passaggio è stato così rapido, la condizione rurale era così forte e il passaggio alle forme industriali e consumistiche è stato tanto esasperato, che si può ben capire come sia stata sconvolgente la crisi sociale, come profondamente essa abbia coinvolto il legame con lo spazio.¹⁷⁷

¹⁷⁴ E. PELLEGRINI, *Nel paese di Meneghello*, cit., p. 28.

¹⁷⁵ L. ZAMPESE, «*S'incomincia con un temporale*», cit., p. 173.

¹⁷⁶ *Ibidem*.

¹⁷⁷ E. TURRI, *Semiologia del paesaggio italiano*, cit., p. 84.

Libera nos a malo si rende in questo modo esemplare del processo che ha colpito non solo, il Veneto, ma anche l'Italia, la cui popolazione, vedendo improvvisamente scomparire i paesaggi che per tempo avevano costruito la sua identità, non sa più cosa sta facendo né dove si trova.

I.8. Lo straniamento in *Libera nos a malo*

Si è così messo in evidenza come *Libera nos a malo*, narrando le esperienze più significative sperimentate dall'autore a partire dagli anni Venti fino all'inizio degli anni Sessanta, possa essere letto come la storia del paese e della sua società che, a partire da uno stato di 'purezza originaria', si sono poi trasformati in correlazione alle spinte economiche dell'Italia negli anni del secondo dopoguerra. Sarebbe però approssimativo considerare l'intento dell'autore come meramente storico: nel corso della narrazione emergono infatti, in modo più o meno velato, diverse invettive nei confronti di ciò che l'Italia e, in particolare, il Veneto, stava subendo in quegli anni. Si è visto come le mutazioni fossero spesso accolte per il desiderio di miglioramento della propria condizione economica, senza però considerare ulteriori effetti negativi che, in tale processo, avrebbero avuto un impatto non poco rilevante: è spesso attraverso l'impiego dello straniamento (descritto in esordio alla presente tesi) che Meneghello si dimostra in grado di presentare da un punto di vista spesso occulto la spinta e l'incitamento al progresso tanto agognato da un Veneto che voleva sfuggire a un passato di povertà. È proprio infatti attraverso l'utilizzo di una prospettiva straniante che l'autore riesce a evidenziare come il generale processo di rinnovamento sia in realtà alla base della perdita dell'identità e dei valori di riferimento di una società e della distruzione, spesso trascurata, di un paesaggio che era fino a quel momento stato caro alle generazioni passate.

Ciò che più facilmente permette a Meneghello di esaminare in modo obiettivo quanto accaduto sono gli anni di distanza trascorsi a Reading: nel corso dell'esperienza all'estero l'autore fa ritorno a Malo solo periodicamente, ma le cicatrici lasciate dal progresso gli appaiono così più evidenti. Meneghello riesce dunque a prendere le distanze dal suo paese d'origine e lo esamina. È in tal modo che prende forma la naturalizzazione: l'autore è a tutti gli effetti un «alieno», un professore che studia dall'esterno e analizza la società, mettendo in evidenza elementi che spesso agli occhi dei paesani passano inosservati.

Grazie a tale presa di distanza viene messo in atto lo straniamento e il lettore, riconoscendosi nella società descritta da Meneghello, si sentirà costantemente oggetto di studio nel corso del romanzo: tale impressione diventa molto marcata, ad esempio, nei momenti in cui l'autore riveste i panni del linguista e rende per iscritto «le forme parlate di italiano popolare»; tale gesto è, secondo Lepschy, «un modo di defamiliarizzarle, è una specie di straniamento che ne rende l'uso ancora più vivido ed efficace».¹⁷⁸

La società diviene così oggetto di studio e alcuni capitoli consisteranno, ad esempio, nella catalogazione di elementi che caratterizzavano la vita del passato e che Meneghello ricorda in modo più chiaro a differenza di chi, invece, avendo vissuto il mutamento dall'interno, non si è reso conto di ciò che ha malauguratamente perso. È a questo punto che l'autore mette in atto la defamiliarizzazione: il miracolo economico, che è stato abbracciato dagli italiani come possibilità di rinascita e di arricchimento, è presentato da Meneghello come portatore di morte («Era uno spettacolo funebre [...] tutto pareva soltanto che invecchiasse, che si preparasse a morire senza altro senso»);¹⁷⁹ ancora, nel capitolo 16, ne dà un'immagine inconsueta, diversa da quella di quanti intravedevano nel miracolo economico una possibilità di benessere: «Erano gli ultimi anni prima che ci capitasse tra coppa e collo questo benessere economico, come una piacevole legnata che ci ha fatto perdere l'orientamento».¹⁸⁰ Le rovinose conseguenze di tale processo raggiungono il loro culmine nel paragrafo finale del capitolo 30, in cui la società, ormai adagiata sulle possibilità offerte dalla ricchezza, è invece descritta in uno stato di noia assoluta; il lettore acquisirà così una nuova visione di sé e della società in cui vive, percependo come le nuove tecnologie, l'abbondanza e, più in generale, i mutamenti avvenuti, hanno mutato le loro vite.

Nel corso del romanzo, in particolar modo, viene messo in evidenza come il progresso in sé non si sia dimostrato come qualcosa in grado di contribuire al miglioramento della società ma piuttosto, viene fatto notare come questa si sia dovuta sacrificare per adeguarsi a esso. Un esempio proviene da quella che Meneghello descrive come l'origine della parola “portone”, termine ormai d'uso comune che però l'autore carica di un ulteriore significato, rendendola riconducibile all'adattamento forzato della società alla novità e alla perdita di un elemento architettonico caratteristico del paese del

¹⁷⁸ G. LEPSCHY, *Introduzione*, cit., p. LIX.

¹⁷⁹ L. MENEGHELLO, *Libera nos a malo*, cit., p. 161.

¹⁸⁰ Ivi, p. 210.

passato: «Fu per lei [l'automobile] che decisero di demolire l'arco di pietra del portone, e ci fecero lo sfondamento quadrato che chiamiamo da allora il portone; un peccato, ma era necessario»;¹⁸¹ lo straniamento si fa in questo modo portatore di una prospettiva *pluralista*, che è cioè in grado di arricchire il lettore, facendogli notare aspetti della realtà spesso trascurati.¹⁸² Talvolta, l'autore pare invece mettere in atto lo straniamento attraverso l'utilizzo di una prospettiva *prospettivista* (che annulla ogni tentativo di definizione),¹⁸³ ad esempio nel momento in cui smonta la visione antropocentrica spesso adottata dalla società che, costruendo senza sosta sul territorio, pare voler dichiarare un suo dominio su tutto ciò che la circonda; l'autore ricorda infatti che l'uomo non è che la minima componente di un processo molto più grande, in cui egli, in realtà, ha ben poco potere:

Tutte le forme di vita muoiono, è naturale (ma incredibile) che sia così anche al nostro paese. Del resto vediamo benissimo che nasce qualcosa di nuovo, in principio sembrano assurdità e ghiribizzi, poi ci si accorge che occupano le strade, le osterie, le case, diventano il fondo del paese, e i ghiribizzi siamo noi.¹⁸⁴

Ha infine un effetto straniante l'explicit dialettale del romanzo, «Volta la carta la ze finia»,¹⁸⁵ che, posto in conclusione a un capitolo scritto interamente in italiano, pare provenire da una voce esterna,¹⁸⁶ da un osservatore che, rimasto sempre in disparte, si esprime solo in conclusione; il lettore avrà così l'impressione di essere stato osservato dall'inizio alla fine. Con l'utilizzo del dialetto, lingua dell'infanzia, l'autore pare anche voler mettere in atto un tentativo di tornare indietro nel tempo, rendendo così chiaro il contrasto tra ciò su cui si fondava la società di una volta e ciò che invece la costituisce ora, evidenziando quanto, nel corso di questo processo di maturazione, è stato perso.

Si può notare come, in generale, lo straniamento trovi ampio utilizzo in *Libera nos a malo* e questo è talvolta accentuato dall'adozione, da parte dell'autore, di uno stile di scrittura tipico della cronaca; Meneghello, in questo modo, non si espone in maniera

¹⁸¹ Ivi, p. 223.

¹⁸² Cfr. N. SCAFFAI, *Letteratura e ecologia*, cit., p. 27.

¹⁸³ Cfr. *ibidem*.

¹⁸⁴ L. MENEGHELLO, *Libera nos a malo*, cit., p. 383.

¹⁸⁵ Ivi, p. 390.

¹⁸⁶ Cfr. L. ZAMPESE, «*S'incomincia con un temporale*», cit., p. 173.

evidente e lascia al lettore, che può così osservarsi dall'esterno, il compito di giudicare quanto descritto; si avrà così modo di notare come il meccanico ripetersi di situazioni ed eventi spiacevoli (quali, ad esempio, i diversi incidenti stradali)¹⁸⁷ vada a costituire un fenomeno che è a sua volta indice di una deriva più grande, a cui l'umanità, nell'illusorio inseguimento di una migliore condizione di vita, sta inevitabilmente andando incontro.

¹⁸⁷ È esemplare, al capitolo 9, l'episodio del Moro-Balà: «il Moro-Balà si attaccò al cassone di un camio che rallentava [...], e badando a suonare nelle curve, si dimenticò di scendere al punto giusto; saltò giù in corsa colla tromba in pugno, e l'altro camio che li seguiva lo spiaccicò» (L. MENEGHELLO, *Libera nos a malo*, cit., pp. 118-119); ancora, il racconto di Mino al capitolo 31: «Una [moto] veniva giù da Monte Piàn a velocità da circuito, l'altra veniva dal paese, alla stessa velocità. Mino ha calcolato che si sarebbero scontrati proprio davanti alla panchina. Infatti si sono scontrati davanti alla panchina. C'era un laghetto di benzina e di sangue in parti uguali» (ivi, p. 390). Ciò che più colpisce di questi eventi è la freddezza con cui vengono narrati e, talvolta, la leggerezza: l'autore, infatti, dopo averli riportati, cambia repentinamente argomento, come se tali episodi fossero divenuti ormai parte della vita quotidiana. È chiaro che una simile modalità narrativa non può che lasciare turbato il lettore, che sarà così indotto a riflettere sul modo in cui la società si sia lasciata fuorviare dalla continua incitazione al progresso.

CAPITOLO SECONDO

LA PERDITA DEL PAESAGGIO IN ANDREA ZANZOTTO

II.1. Il paesaggio in pericolo di *Sovrimpressioni*

Fin dal suo esordio, avvenuto con *Dietro il paesaggio* nel 1951, Andrea Zanzotto si è rivelato un autore molto sensibile al legame con il suo territorio natio, rappresentato dal Quartier del Piave e dalla Valle del Soligo (nel nord della provincia trevigiana): il paesaggio, infatti, è il principale destinatario delle sue liriche e con esso egli si dimostra in grado di costruire un legame molto profondo. Nemmeno il poeta, tuttavia, rimane indifferente agli enormi mutamenti che stravolgeranno il Veneto nel secondo dopoguerra, e il *boom* economico che da allora comincia gradualmente a trasformare le vite dei suoi compaesani produce nell'autore un vero e proprio trauma: il paesaggio che era centrale nella prima raccolta poetica diviene anno dopo anno sempre meno riconoscibile, trasformato da edifici e infrastrutture di vario genere e comincia a prendere piede la piaga del consumismo, che dilaga producendo grandi quantità di rifiuti e sommergendo la popolazione di prodotti superflui. Zanzotto non rimane indifferente a tali fenomeni che, in particolare a partire da *La Beltà* (1968), si manifestano attraverso importanti conseguenze sul suo modo di fare poesia; le problematiche riportate, tuttavia, non sempre trovano spazio per essere descritte in maniera esplicita. Zanzotto era ben consapevole della gravità dei mutamenti in atto (notando ad esempio, nel corso degli anni Settanta, «la fine del mondo agricolo e del dialetto»),¹ sembra tuttavia che «solo con il procedere degli anni Settanta e particolarmente dopo la metà degli anni Ottanta questa minaccia si [sia] trasformata in reale devastazione».² È tale il contesto in cui nasce *Sovrimpressioni* (2001) che, raccogliendo parte delle poesie composte tra gli anni Ottanta e il Duemila, descrive

¹ ANDREA ZANZOTTO, *Tra passato prossimo e presente remoto* (1999), in ID., *Le poesie e prose scelte*, Milano, Mondadori, 1999, p. 1366.

² Ivi, p. 1367.

la trasformazione del paesaggio e la sua devastazione. Si nota inoltre, in tale raccolta, come, assieme al paesaggio, muti anche il preesistente legame tra questo e l'io lirico: l'armonia che regnava in *Dietro il paesaggio* giunge in *Sovrimpressioni* a una definitiva rottura, essendo ormai il paesaggio tanto modificato al punto da divenire irriconoscibile al poeta. Questo ora, con «la fabbrichetta velenosa, la puzzolente discarica»,³ si rende incarnazione della cupidigia umana, motivo per cui Zanzotto non si rivela più in grado di rivolgersi a esso come gli era consueto in passato: la parola “paesaggio”, infatti, figura una sola volta nel corso della raccolta e in tale occasione si presenta ricoperta da una cancellatura. Si può così sostenere che *Sovrimpressioni* assuma anche un intento di denuncia, additando l'umanità come la principale responsabile di tale deriva.

Nella nota posta al termine della raccolta, Zanzotto rende esplicita una continuità con l'opera precedente, *Meteo* (1996), le cui poesie sono contemporanee a una parte di quelle presenti in *Sovrimpressioni*; se però *Meteo* era definito dall'autore come «uno specimen di lavori in corso», raggruppante «incerti frammenti»,⁴ *Sovrimpressioni* viene presentato come parte di più ampi «lavori alla deriva»,⁵ esplicitando così un legame tra le due più recenti raccolte; a queste, nel 2009, si aggiunge *Conglomerati*, con cui trova compimento la trilogia finale dell'autore, «fondata», secondo Federica Malinverno, «sul comune clima “residuale”». ⁶ La presentazione dell'opera dapprima come «lavori in corso», poi come «lavori alla deriva», induce a pensare a uno stato di incompiutezza e, talora, di irrealizzabilità della raccolta poetica, che sembra così trovare l'origine del suo non potersi definire in uno sfondo paesaggistico altrettanto incerto e instabile, lacerato fino a non essere più in grado di fornire a quanti l'osservano i consueti punti di riferimento. Ciononostante l'autore riconosce in *Sovrimpressioni* la presenza di un'omogeneità di fondo,⁷ che si manifesta «in controtendenza ma anche in coinvolgimento rispetto all'atmosfera attuale mossa da frenesia e da eccessi di ogni genere che fanno tutto gravitare verso una pletora onnivora e annichilente». ⁸ Dunque, sebbene da un lato la raccolta tenti di sottrarsi alle convulse condizioni del mondo attuale, nel tentativo di

³ Ivi, p. 1376.

⁴ ID., *Meteo* (1996), in ID., *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 2011, p. 827.

⁵ ID., *Sovrimpressioni* (2001), in ID., *Tutte le poesie*, cit., p. 947.

⁶ FEDERICA MALINVERNO, *Per «Verso i Palù» di «Sovrimpressioni» di Andrea Zanzotto: la genesi nelle carte autografe*, in «Strumenti critici», n. 156, 2021, p. 371.

⁷ «Più che di lavori in corso si tratta di “lavori alla deriva”, che tendono qua e là a connettersi in gruppi abbastanza omogenei» (A. ZANZOTTO, *Sovrimpressioni*, cit., p. 947).

⁸ *Ibidem*.

smascherarne le contraddittorietà, dall'altro non può evitare di farsi «coinvolgere» da esse, lasciandosi portare «alla deriva» come parte di una pletora più ampia, in cui qualunque componente diviene indistinguibile.

La raccolta si presenta pertanto in due aspetti distinti in relazione al mondo destinato ad accoglierla. Tale vaghezza si ripresenta anche nel titolo “*Sovrimpressioni*”, per interpretare il quale l'autore concede una definizione piuttosto ampia:

Il titolo *Sovrimpressioni* va letto in relazione al ritorno di ricordi e tracce scritturali e, insieme, a sensi di soffocamento, di minaccia e forse di invasività da tatuaggio.⁹

Vi è innanzitutto un riferimento al ritorno di «ricordi e tracce scritturali», che molti critici ricollegano alla rielaborazione di contenuti ed elementi caratterizzanti le precedenti opere dell'autore; Maria Elisabetta Romano, ad esempio, interpreta il titolo “*Sovrimpressioni*” come «“incisione su” o “fotogramma su” un io poetico di dati intertestuali, propri ed altrui»:¹⁰ oltre ai numerosi rimandi agli scritti di altri autori (un esempio sono le leopardiane *Sere al dì di festa*) sono importanti i rinvii alle precedenti poesie dello stesso Zanzotto, spesso rievocate attraverso il ritorno di luoghi, personaggi o temi.

Molti testi si presentano come “varianti” o “variazioni” – rinviando direttamente a testi della stessa raccolta, o di altre raccolte, non necessariamente dello stesso periodo – e sembrano raffigurare quella tendenza al provvisorio e all'indefinito, fino all'orrore del *ne varietur* [...].¹¹

È noto, infatti, che Zanzotto non amava il concetto di «definitività del testo poetico»¹² e *Sovrimpressioni*, da questo punto di vista, rappresenta un'opportunità per arricchire la poesia precedente di un significato supplementare. Appare interessante, a tal proposito, la proposta di lettura di Clelia Martignoni che, associando i «sensi di soffocamento» e «di minaccia» descritti dal poeta al crescente «degrado naturale e ambientale»,¹³ vede la

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ MARIA ELISABETTA ROMANO, *Andrea ZANZOTTO, Sovrimpressioni, Milano, Mondadori, 'Lo Specchio' 2001*, in «Soglie», n. 1, 2002, p. 69.

¹¹ F. MALINVERNO, *Per «Verso i Palù» di «Sovrimpressioni» di Andrea Zanzotto*, cit., p. 373.

¹² Cfr. A. ZANZOTTO, *Europa, melograno di lingue* (1995), in ID., *Le poesie e prose scelte*, cit., p. 1364.

¹³ CLELIA MARTIGNONI, *Il linguaggio della «sovrimpressione». Una poetica?*, in FRANCESCO CARBOGNIN (a cura di), *Andrea Zanzotto. Un poeta nel tempo*, Bologna, Aspasia, 2007, p. 206.

poesia di *Sovrimpressioni* come «già in parte precedente, affondata nel cuore del lavoro di Zanzotto, e rinnovata dagli anni Ottanta-Novanta in chiave ecologico-ambientale, conservando tuttavia integralmente tutte le complesse chiavi di lettura precedenti».¹⁴

Può a ogni modo risultare limitante interpretare il «ritorno di ricordi e tracce scritturali» come sola rielaborazione delle opere precedenti: tale recupero, infatti, può essere riferito anche all'utilizzo della memoria come mezzo per celebrare avvenimenti e situazioni appartenenti a un'epoca lontana; alcune poesie paiono effettivamente trovare luogo in un tempo passato, in cui la condizione umana non era ancora stata completamente corrotta dalle nuove tecnologie e il paesaggio si presentava ancora incontaminato. Il ricordo, di conseguenza, diviene l'unico mezzo per sanare il malconcio legame tra poeta e territorio. La nostalgia per i tempi passati pervade l'intera raccolta e il confronto con gli accadimenti odierni non può che donare sconforto, richiamando un costante senso di morte.

Facendo ritorno alla definizione del titolo fornita dal poeta, i «sensi di soffocamento» sembrano ricondurre anche alla precedentemente citata «pletora onnivora e annichilente», richiamando così l'odierna società dei consumi, nella quale ogni individuo è sopraffatto da una quantità spropositata di prodotti inutili e indotto ad acquistarli per il solo scopo di garantire una crescita economica senza limiti. Tale spinoso problema è poi affrontato in maniera più esplicita nel saggio *In questo progresso scorsoio*: «Un vortice da cui discende l'effetto pletora: ci cade addosso troppo di tutto. Troppo cibo, troppo vestiario, troppa elettronica, troppe cose inutili. Basta pensare ai libri, il novanta per cento dei quali è da buttare».¹⁵ È interessante, infine, l'interpretazione di Adelia Noferi che, se anch'essa da un lato ricollega i «sensi di soffocamento» all'«effetto pletora» (con l'accumularsi di «palta, scorie, lordure»), d'altra parte pare ricondurre la loro origine a una cattiva gestione del territorio comune, dunque attraverso l'accumularsi di «peste, fame, guerra, sopruso gestito mafiosamente».¹⁶

Zanzotto conclude infine menzionando un senso di «invasività da tatuaggio», locuzione dotata di un'importante fisicità, a cui si lega anche un senso di irremovibilità: potrebbe essere un riferimento al paesaggio artificiale (costruito dall'uomo) che, sovrapposto a quello naturale, si ancora a esso, guastando irrimediabilmente ciò che fino

¹⁴ Ivi, p. 215.

¹⁵ A. ZANZOTTO, *In questo progresso scorsoio*, cit., p. 37.

¹⁶ ADELIA NOFERI, *Per Andrea Zanzotto: Sovrimpressioni*, in «Poetiche», n. 1, 2002, p. 29.

a poco prima era sempre stato presente; l'invasività da tatuaggio, così associata anche ai sensi di soffocamento e di minaccia, sembra essere causa di un disagio ben più profondo che, oltre al paesaggio, non lascia indenne nemmeno il poeta, che vive a contatto con esso. Noferi si rifà invece alla penultima sezione della raccolta, *Avventure metamorfiche del feudo*: nelle cinque poesie che la compongono, il poeta descrive l'opera di devastazione del territorio che sarà poi destinato alla coltivazione della vite. È centrale l'episodio di sradicamento di un magnifico albero di pero, dalle cui radici sarà poi sprigionata una minacciosa serpe strisciante. Noferi sostiene che l'«invasività da tatuaggio» a cui fa riferimento Zanzotto potrebbe essere attribuita all'emergere di tale figura demoniaca,¹⁷ la quale pare impossessarsi e prendere il comando del territorio in seguito a tutti i mali che l'uomo ha riversato su di esso.

“Sovrimpressioni” si presenta dunque come un termine dalle diverse sfaccettature e al quale non è facile dare una definizione univoca; si è potuto inoltre notare come, talvolta, sia l'autore stesso a impedire che ciò avvenga attraverso un invito di lettura vago o, persino, oscuro, anche accompagnando una delle informazioni fornite («invasività da tatuaggio») da un avverbio dubitativo («forse»). Ciò che comunque pare accomunare le diverse possibili interpretazioni del titolo è la pervasività di un'idea di trasformazione (spesso connotata negativamente) rispetto a uno stato originario. Una mutazione, il compimento di un percorso è effettivamente riscontrabile nella trama di *Sovrimpressioni* che, come sottolinea Stefano Dal Bianco, è in realtà ben più solida di quanto possa apparire:¹⁸ l'opera si costruisce infatti «sulle vicende del paesaggio/Natura» e «sulla sua morte e resurrezione in veste di memoria».¹⁹ La trasposizione degli avvenimenti è permessa dalla presenza di un «io» che osserva e si rende partecipe delle vicende riguardanti il paesaggio, condividendone infine «il destino di dissoluzione/assunzione».²⁰ Il finale di *Sovrimpressioni, Avventure metamorfiche del feudo*, rappresenterebbe così il compimento di un «programma di consustanziazione»²¹ annunciato nella prima sezione, *Versò i Palù*.²² Nei capitoli intermedi sono invece descritte le tappe che porteranno al

¹⁷ Cfr. *ivi*, pp. 37-38.

¹⁸ «[La struttura di *Sovrimpressioni*], a dispetto delle apparenze, è ferrea, tanto rigorosamente progressiva quanto speculare» (STEFANO DAL BIANCO, *Il percorso della poesia di Andrea Zanzotto*, in A. ZANZOTTO, *Tutte le poesie*, cit., p. LXVII).

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Ivi*, p. LXVIII.

²¹ *Ibidem*.

²² «dà che solo in mitezza per te mi pensi / e in reciproco scambio di sonni amori e sensi [...] io ti individui

compimento di tale processo: nella seconda sezione il paesaggio è ancora presente e il soggetto tenta di «assimilarsi» a esso tramite la mediazione di alcuni defunti cari al poeta (come il fratello Ettore nel caso di *Adempte mihi* o l'amico Silvio Guarnieri in *A Faèn*); nella terza il paesaggio è descritto «al limite della sparizione»; la quarta, centrale nella raccolta, affronta la «morte» del paesaggio/Natura; la quinta sezione «guarda indietro: è dedicata al tempo memoriale e alla sopravvivenza nell'oblio»; la sesta, intitolata *Canzonette isvide*, è infine «riservata al soggetto [...] in quanto “artista lirico”, che si dibatte [...] fra morte e redenzione». ²³ Alla settima sezione, in cui trova realizzazione la «“morte” congiunta» di soggetto e paesaggio, ne segue un'ultima composta da una sola poesia: *Topinambùr e sole*, congedo «fuori-sacco» «dal mondo di plastica». ²⁴

Si nota a ogni modo come, nel corso della raccolta, la causa principale della mutazione del rapporto tra soggetto e paesaggio sia sempre l'attività dell'uomo, il quale, incurante e immemore del legame millenario intrattenuto con i suoi luoghi, distrugge e degrada il territorio in cui vive per il solo desiderio di arricchirsi economicamente. Va sottolineato che come conseguenza di tale gesto non vi è solamente il deterioramento di una natura concepita in senso ancestrale, ma anche l'abbandono di un passato rurale che, stando alle parole del poeta, non pare allontanabile da un immaginario di natura incontaminata. Nell'articolo *Il paesaggio come eros della terra*, Zanzotto sostiene infatti che alla base del rapporto tra uomo e paesaggio vi sia un fenomeno di «scambio» reciproco che contribuisce alla creazione di una comunità che si evolve in armonia con il territorio che la ospita. Giunge tuttavia il momento in cui l'essere umano «“progetta” qualche cosa di raggiungibile al di fuori dell'effettivo decorso naturale delle cose». ²⁵ È probabilmente questo il momento in cui a un passato contadino, caratterizzato da un sentimento d'amore e di rispetto reciproco tra uomo e natura, si sostituisce l'odierna realtà, in cui l'uomo, avido di denaro, si allontana dalle sue origini e sottomette ciò a cui deve la vita. È proprio sul rimpianto per un armonioso passato ormai lontano e sulla volontà di denuncia della sopraffazione di un territorio tanto caro che nasce *Sovrimpressioni* e, in particolare, la sua lirica d'apertura, *Verso i Palù*.

per sempre e in te mi assuma» (A. ZANZOTTO, *Sovrimpressioni*, cit., p. 840).

²³ Cfr. S. DAL BIANCO, *Il percorso della poesia di Andrea Zanzotto*, cit., pp. LXVIII-LXIX.

²⁴ Ivi, p. LXVII.

²⁵ ANDREA ZANZOTTO, *Il paesaggio come eros della terra* (2006), in ID., *Luoghi e paesaggi*, Milano, Bompiani, 2013, p. 36.

II.2. L'inestimabile valore dei palù

Le poesie dedicate ai palù, che oltre ad aprire la raccolta danno il nome alla prima sezione, si distinguono tra la produzione poetica zanzottiana per il loro esplicito impegno di tutela ambientale. Queste infatti rappresentarono un importante sostegno per la campagna «Via l'A28 dai palù»,²⁶ che si opponeva, appunto, alla realizzazione dell'autostrada A28 Conegliano-Pordenone al di sopra dei palù nella zona tra Livenza e Monticano, la quale avrebbe compromesso l'integrità di tali luoghi.²⁷ Così le liriche sui palù, venendo poste in esordio a *Sovrimpressioni*, sembrano voler conferire all'intera raccolta un intento ambientalista, ponendo in evidenza gli aspetti negativi del desiderio di crescita e di espansione umana. Si ricorda infatti che quelli descritti da Zanzotto in *Sovrimpressioni* sono gli anni della più profonda aggressione alla natura da parte dell'uomo e il poeta, portando l'esempio dei palù, fa notare come l'importante patrimonio naturale, ormai dimenticato, sia sempre più vicino alla distruzione, assieme alla storia e alle tradizioni che per tempo hanno caratterizzato il Veneto. L'intento di salvaguardia è esplicitato fin dal sottotitolo della poesia, «o Val Bone / minacciati di estinzione»,²⁸ che fa risaltare, attraverso la rima *Bone : estinzione*, la concretezza del rischio descritto.

Un'importante figura legata ai palù è quella dell'antropologa Nadia Breda, la quale, oltre ad aver partecipato attivamente alla campagna «Via l'A28 dai palù», ha studiato approfonditamente tali ambienti, descrivendone la storia e il rapporto con la civiltà contadina. «Per palù», scrive Breda, «si intendono paesaggi caratterizzati da risorgenze d'acqua, colture prative, circondate da siepi e via via da un bosco lineare che si insinua dentro le colture, costituendo un mondo di particolare rigoglio e un habitat vitalissimo, per la presenza di diversificati microambienti»,²⁹ sebbene inadatti a ospitare la civiltà umana, essi intrattengono con questa un rapporto millenario: le sue acque sono utili «ai mulini, alla pesca, al pascolo»³⁰ e i suoi prati ideali per «colture foraggere e arboree»,³¹ inadatti al lavoro del contadino,³² si configurano prevalentemente come luogo di prelievo,³³ del palù, in particolare, un'erba che una volta essiccata «viene usata per

²⁶ Cfr. NADIA BREDA, *Palù. Inquieti paesaggi tra natura e cultura*, Verona, Cierre, 2001, p. 207.

²⁷ Cfr. *ivi*, p. 13.

²⁸ A. ZANZOTTO, *Sovrimpressioni*, cit., p. 833.

²⁹ N. BREDA, *Palù*, cit., p. 21.

³⁰ *Ivi*, p. 41.

³¹ *Ivi*, p. 44.

³² «I palù sono terra fredda, con un eccesso di umidità che rende impossibile la fecondazione» (*ivi*, p. 66).

³³ «I palù sembrano configurarsi come luogo di prelievo, dove appunto si "entra" poco per lavorare, da cui

impagliare le sedie». ³⁴

I *palù* come luogo di prelievo rappresentano una struttura di tipo arcaico, che precede la lavorazione del terreno rappresentata essenzialmente dall'aratura e dalla semina. Essi conservano quindi il senso di modalità di lavoro primitive, identificabili con le modalità precedenti il neolitico, precedenti l'agricoltura e la coltivazione. ³⁵

I *palù* si configurano dunque come rappresentanti di un'originaria condizione umana, poi superata e infine definitivamente abbandonata nell'era industriale; tuttavia, è proprio conoscendo la loro storia che il desiderio di distruzione da parte dell'uomo appare ancor più inspiegabile: egli dimostra infatti di ignorare sempre più le proprie origini e ciò che in passato costituiva un'importante fonte di sopravvivenza; lo stesso Zanzotto rende presente come precedentemente i *palù* fossero «utili economicamente» («per prati da sfalcio, acque ricche di pesci, ecc.»)³⁶ e, dimostrandosi in grado di scorgere attraverso la loro osservazione un richiamo al lavoro delle generazioni passate,³⁷ rende manifesto anche uno spiccato sentimento del luogo.³⁸ Il poeta si rivela dunque l'unico in grado di riconoscere i *palù* come parte integrante della sua identità, a differenza della società che, immemore di tale legame, pare ormai decisa a volersi distaccare da tale realtà, poiché influenzata dalla sempre più rapida urbanizzazione e dall'ormai diffuso benessere che caratterizza oggi il Veneto. I *palù*, secondo Breda, non fanno altro che ricordare un passato di povertà e di fatiche: assieme all'eliminazione di tale importante componente del patrimonio naturale si cancella dunque tutto ciò che è a essa legata, ovverosia «la ruralità del nostro passato, le fatiche storiche legate al passato contadino, la valutazione negativa della ruralità».³⁹

però si “portano fuori” prodotti, un luogo dove non si investono notevoli quantità di lavoro e di energia, ma dal quale si possono ricavare, estrarre, risorse» (ivi, p. 69).

³⁴ Ivi, p. 21.

³⁵ Ivi, p. 69.

³⁶ A. ZANZOTTO, *Sovrimpressioni*, cit., p. 836.

³⁷ «*Palù*: chiamati anche Val Bone, sono zone acquitrinose che già dal medioevo erano state “strutturate” in varie forme, specie dai cistercensi, e trasformate in vaste scacchiere di prati circondati da acque correnti e da alberature di diverso carattere, conservate con memore animo attraverso i secoli» (*ibidem*).

³⁸ Riguardo la topofilia, termine con cui si fa riferimento al «legame sentimentale, affettivo, psicologico con un certo spazio, un certo paesaggio» (E. TURRI, *Semiologia del paesaggio italiano*, cit., p. 73), si è già discusso nel capitolo precedente. Si ricorda, in particolare, come la qualità del legame sia dovuto anche alla possibilità, da parte dell'osservatore, di individuare nel paesaggio il lavoro di generazioni passate, che possono continuare, attraverso esso, a tessere relazioni con la società presente (cfr. ivi, p. 75).

³⁹ N. BREDA, *Palù*, cit., p. 197.

È dunque con l'immagine di una società che ha dimenticato le proprie origini e che si è allontanata dalla natura che ha inizio *Verso i Palù*; la consapevolezza del valore di tali ambienti è tuttavia ancora viva nel poeta, che si dimostra in grado di rappresentarli cogliendone la loro completa ricchezza:

I

“Sono luoghi freddi, vergini, che
allontanano
la mano dell'uomo” – dice un uomo
triste; eppure egli è assorto, assunto in essi.
Intrecci d'acque e desideri 5
d'arborescenze pure,
dòmino di misteri
cadenti consecutivamente in se stessi
attirati nel folto del finire
senza fine, senza fine avventure. 10

II

Scioglilingua per ogni
specie dei verdi, sogni
d'acque ben circuite e circuiti
con altezze d'inflorescenze
leggere fin quasi all'invisibile – 15
verdi intenti a conoscenze
impossibili, ventilate
dalle raggiere radianze dell'estate.

III

Specchi del Lete
qui riposanti in se stessi 20
tra mille fratelli e sorelle,
specchi del verde
ad accoglierli attenti
fino a disfarsi in scintille
a crescere in cerchi d'arborescenze 25

per tocchi
di venti,
di trepidi occhi.

- Pan,
dove sei?
- Sì.

IV

Fulgore e fumo, più che palustre 30
verde,
acqua nel verde persino frigida,
fa ch'io t'interroghi
ripetutamente, perché
nel tuo silenzio si aggira letizia.⁴⁰ 35

La lirica si apre con una forte provocazione all'uomo della società odierna, definito «triste» (v. 4); la scelta di tale aggettivo può essere legato al fatto che egli, essendosi allontanato dai palù e non riconoscendo più lo storico legame che lo unisce a essi, appare ora mutilato nel suo rapporto con i luoghi da cui ha origine e con la natura. Egli, corrotto dalle comodità offerte dalla città, non può che reputare i palù dei luoghi inospitali, dimostrando così la mancanza di ogni motivazione nel voler ricercare un contatto con essi. Si nota in particolare come l'aggettivo spicchi all'inizio del quarto verso, oltre che per l'enjambement, per l'interessante disposizione grafica: i primi tre versi, infatti, sono posti nella pagina con un rientro più ampio rispetto al margine sinistro, per cui l'inizio del quarto verso (il primo con un rientro regolare) appare in risalto.⁴¹ L'aggettivo «triste» sembra così voler avvolgere l'intera lirica di un'atmosfera malinconica e, talvolta, funebre, o luttuosa (si vedrà, d'altra parte, che i palù, ormai vicini alla scomparsa, sembrano in alcune occasioni rappresentare un territorio oltremondano); la responsabilità di tale clima funesto ricade sulla «mano dell'uomo» (v. 3) che, per il rientro che

⁴⁰ A. ZANZOTTO, *Sovrimpressioni*, cit., pp. 833-834.

⁴¹ Non si può escludere, a ogni modo, che la scelta di tale impaginazione possa essere legata alla necessità di distinguere il pensiero della società (i primi tre versi, distaccati dal margine) da quello del poeta (il resto della poesia).

caratterizza i versi iniziali, spicca visivamente al centro della pagina. Si può infatti sostenere che sia proprio «la mano dell'uomo» la principale colpevole delle devastazioni ambientali descritte da Zanzotto in *Sovrimpressioni*, la quale, solamente per l'arricchimento, si rivela disposta alla distruzione di ambienti tanto cari ma ormai screditati a semplici «luoghi freddi» (v. 1); tale locuzione, oltre a costituire l'incipit della lirica, rappresenta anche quello dell'intera raccolta, come a voler sottintendere l'assunzione più generale, da parte dell'uomo, di una mentalità che lo porta ad allontanarsi e a emarginare qualunque area naturale sarà poi presentata dall'autore; la concezione di «luogo freddo», dunque, non riguarda solamente i palù, ma tutti gli ambienti naturali che la società non riconosce più, abbandona e distrugge. L'uomo è in questo modo presentato come il diretto responsabile della sua stessa infelicità, causata dall'allontanamento da un paesaggio rasserenante e ricco di valore e dal volontario adeguamento alle convenzioni imposte dalla società industriale.

Fin dalla prima lirica, il poeta introduce dunque una rottura nel rapporto tra uomo e natura, dimostrando contemporaneamente di essere egli stesso l'unico a possedere la consapevolezza del profondo legame tra i due: questi infatti, come indicato dall'affermazione «eppure egli è assorto, assunto in essi» (v. 4), sono presentati come un'unica entità, essendo l'esistenza stessa dell'uomo subordinata a quella dei palù. Tali aree, in effetti, non sono solamente un luogo affettivamente caro al poeta, ma anche un ambiente di fondamentale importanza nell'equilibrio ecosistemico;⁴² ciò, unito alla lunga storia che ha visto i palù come fonte di risorse per l'uomo, rende imperdonabile il loro abbandono: distruggere i palù equivale alla distruzione di una parte di sé. Romano interpreta invece l'affermazione dell'autore come legata a una concezione di sacralità dei palù: «non ostante la non fungibilità 'economica' dei luoghi, questi suscitano un'attenzione di qualità *non conoscitiva* (l'essere assorti) che si trasforma nella sacralità di un'assunzione»;⁴³ essi possono dunque essere intesi come dotati di un forte potere trascendentale, in grado di elevare l'uomo.

Nei versi successivi i palù sono rievocati attraverso una sintassi «prevalentemente nominale»⁴⁴ che, con un ampio utilizzo dell'accumulazione e una grande attenzione al

⁴² Cfr. N. BREDA, *Palù*, cit., p. 39.

⁴³ MARIA ELISABETTA ROMANO, *VERSO I PALÙ: i due testi brevi*, in GILBERTO PIZZAMIGLIO (a cura di), *Andrea Zanzotto tra Soligo e laguna di Venezia*, Firenze, Olschki, 2006, p. 25.

⁴⁴ Ivi, p. 26.

tessuto ritmico-fonico, unisce la poesia in una struttura estremamente compatta, in grado di far apparire tali ambienti agli occhi del lettore; l'immagine che ne emerge è quella di una natura estremamente vitale e Zanzotto ricostruisce il caos che tipicamente la rappresenta attraverso un impeccabile utilizzo della parola. Il poeta continua comunque a porre l'accento sulla dimensione soprannaturale del luogo, ad esempio definendolo «dòmino di misteri» (v. 7) e, successivamente, attraverso l'alternanza di rime tra concetti concreti e astratti: *inflorescenze : conoscenze* (vv. 14-16); *ogni : sogni* (vv. 11-12).⁴⁵

L'elemento funebre a cui si è fatto cenno precedentemente diviene molto forte a partire dalla terza lassa, attraverso l'introduzione del fiume Lete (che in antichità era associato all'oblio). L'autore lascia così intendere la sorte di dimenticanza spettata ai palù; questa tuttavia, con l'espressione «tra mille fratelli e sorelle» (v. 21), sembra coinvolgere una comunità naturale molto più ampia, probabilmente rappresentata dalle tante altre aree naturali dimenticate e distrutte dall'uomo. Tali ambienti vengono in questo modo antropomorfizzati e, poiché equiparati all'uomo, la tragicità derivante dalla loro scomparsa è ulteriormente enfatizzata. I palù, poi rappresentati dall'espressione «specchi del verde», sono raffigurati nell'atto di «disfarsi in scintille»: solo per il poeta tali faville potranno poi ricrescere «in cerchi d'arborescenze», per volontà dei «trepidi occhi» che desiderano continuare ad ammirare tale spettacolo naturale (cfr. vv. 22-26). Il poeta sembra in grado di entrare in armonia con i palù anche attraverso la rievocazione di Pan, divinità greca della vita pastorale; il nume assume però qui una valenza ambigua, facendosi contemporaneamente portatore di vita e di morte: come ricorda Zanzotto in nota alla poesia, stando al *De defectu oraculorum* di Plutarco, «Pan è dato per morto da tempi remotissimi». ⁴⁶ La lirica, tuttavia, sembra far avvenire a tutti gli effetti un incontro tra il poeta e la divinità (vv. 27-29), come se solo in un ambiente ideale come quello dei palù questa potesse ritrovare la vita. L'incontro, a ogni modo, pare avvenire in una dimensione ultraterrena, marcata non solo dal precedente richiamo al fiume Lete, ma anche dall'apertura della quarta strofa («Fulgore e fumo») che, più che un'ambientazione terrena, rievoca una dimensione mistica; inoltre, il «Ma...» che chiude la nota dell'autore relativa a Pan non chiarisce completamente l'attuale condizione della divinità che, se da

⁴⁵ Cfr. *ivi*, p. 28.

⁴⁶ A. ZANZOTTO, *Sovrimpressioni*, cit., p. 836.

un lato sembra manifestarsi in vita assieme ai palù, d'altra parte pare voler accogliere tali ambienti in un possibile aldilà assieme alla ruralità di cui il nume si fa rappresentante.

La poesia termina con la condivisione di un forte desiderio di ricongiungimento ai palù e, probabilmente, anche agli altri elementi naturali di cui questi si rendono rappresentanti. L'ostinata richiesta del poeta negli ultimi versi lo contrappone nettamente al resto della società, la quale, rinchiudendosi in città sempre più rumorose, non è più in grado di cogliere la serenità derivante dal «silenzio» dei palù (cfr. vv. 32-35). La scelta della parola «silenzio» è interessante anche perché, d'altra parte, riconduce nuovamente al tema della morte, come anche gli altri rimandi nella lirica a una sensazione di freddo («sono luoghi freddi», v. 1; «acqua nel verde persino frigida», v. 32) nonostante il riferimento a un'ambientazione probabilmente estiva («ventilate / dalle raggere radianze dell'estate», vv. 17-18). Si nota così come la componente luttuosa si contrapponga costantemente alla grande vitalità dei palù, abbandonando il lettore in un perenne stato di sospensione ed evidenziando l'impreparazione del poeta nell'abbandonare dei luoghi tanto cari e i valori di cui essi si fanno portatori.

Alla prima lirica, *Verso i Palù*, segue "*Verso i Palù*" per altre vie, che si presenta così in stretta connessione con la precedente; rifacendosi agli «pseudo haiku» che caratterizzano *Meteo*, questa è organizzata in cinque brevi strofe di tre-quattro versi ciascuna:⁴⁷

Nei più nascosti recinti dell'acqua il ramo
il vero ramo arriva protendendosi
sempre più verde del suo non-arrivare

*

Proteggi dall'astuzia soave dei tralci
dissuffla dall'ordine denso delle biade
delle loro verdissime spade
in cui si taglia e s'intaglia l'estate

*

⁴⁷ Cfr. M. E. ROMANO, *VERSO I PALÙ: i due testi brevi*, cit., p. 31.

Voi molli onnipresenze
e folla di sorprese
fittissimamente conversate – 10
sempre crescenti intese

*

Mosaici di luci specchiate speculari
sottrazioni di luci tracciate
acque immillanti
per prati ed accerchiati incanti 15

*

Ardui cammini del verde
sul filo di infinite inesistenze –
un ultimo raggio li perseguita⁴⁸

Alla prima strofa, che esalta la vegetazione dei palù elogiata nella sua autenticità («il vero ramo», v. 2, probabilmente in contrapposizione al crescente degrado ambientale caratterizzato da un paesaggio sempre più ‘plastificato’),⁴⁹ segue un’invocazione da parte del poeta; non è chiaro il destinatario della richiesta, della quale è però reso esplicito l’intento: l’«astuzia soave dei tralci» e l’«ordine denso delle biade» riconducono infatti alla disposizione imposta dall’uomo alla natura per fare spazio a un’agricoltura sempre più invasiva;⁵⁰ ciò che dunque Zanzotto chiede sia protetto è il caos tipico degli ambienti naturali (cfr. vv. 4-7). È interessante inoltre la rima *biade* : *spade* (vv. 5-6), attraverso cui le biade vengono fatte apparire come un «esercito portatore di un verde eccessivo e nocivo».⁵¹

⁴⁸ A. ZANZOTTO, *Sovrimpressioni*, cit., pp. 835-836.

⁴⁹ Cfr. M. E. ROMANO, *VERSO I PALÙ: i due testi brevi*, cit., p. 31.

⁵⁰ Cfr. *ivi*, pp. 31-32.

⁵¹ *Ivi*, p. 32.

Nelle strofe successive il poeta rievoca nuovamente i palù, dapprima in «termini astratti», poi attraverso l'elemento della luce.⁵² Sebbene la chiusa della poesia, piuttosto vaga («un ultimo raggio li perseguita», v. 18), possa da un lato indurre a pensare a un'ormai prossima scomparsa dei palù, Romano esorta a un'interpretazione positiva, leggendo «il 'perseguitare' come il 'perseguire costantemente' da parte di un estremo raggio di luce poetica».⁵³ Un raggio, dunque, in grado di ridare vita ai palù e di sostentarli anche attraverso la poesia; un raggio di luce che, pure in *Ligonàs*, si fa portatore di vita.

II.3. Ligonàs

La prima sezione della raccolta, *Verso i Palù*, vede la sua conclusione con *Ligonàs*, un poemetto in tre atti dedicato all'omonima casa-osteria. Situato nella campagna solighese, *Ligonàs* è presentato al lettore come un luogo idilliaco, oltre che per la vicinanza ai palù,⁵⁴ per l'armonia che pare regnarvi tra l'uomo e il paesaggio circostante. La stesura di *Ligonàs* si colloca in un periodo particolare per la produzione di Zanzotto: in questo momento, infatti, si assiste a una rinascita della poesia dopo un lungo momento d'inibizione e ciò è reso possibile, secondo Romano, soprattutto dalla presenza di tre elementi fondanti, ovverosia «neve, paesaggio e luce».⁵⁵ Nell'edizione in plaquette di *Ligonàs* (1998) l'autore scriveva di aver conosciuto «Verso la fine dell'83 e poi per tutto l'84-85 [...] una forma di inibizione allo scrivere», a causa della quale sentì «allentarsi e a tratti spezzarsi dolorosamente» l'«antichissimo rapporto con il paesaggio»: furono le neviccate dell'inverno dell'84-85 a creare «le condizioni di una relativa remissione interiore».⁵⁶ Si potrebbe dunque sostenere che l'arte poetica, in Zanzotto, sia strettamente legata anche allo splendore del paesaggio che, 'invecchiato' assieme all'autore,⁵⁷ è ora ricondotto dalla neve a uno stato di purezza originario, trovando infine la sua rappresentazione in *Ligonàs*.

⁵² Cfr. *ivi*, p. 33.

⁵³ *Ivi*, p. 34.

⁵⁴ «e anche là nel mistero che s'addensa ai Palù / che dagli oblò di Ligonàs s'indovinano» (A. ZANZOTTO, *Sovrimpressioni*, cit., p. 837).

⁵⁵ M. E. ROMANO, *VERSO I PALÙ: i due testi brevi*, cit., p. 23.

⁵⁶ ANDREA ZANZOTTO, *Ligonàs*, Firenze, Premio di poesia Pandolfo, 1998, p. 43.

⁵⁷ In nota all'edizione in plaquette di *Ligonàs*, Zanzotto sostiene che la forma di crisi da lui conosciuta a partire dall'83 sia «forse» da imputare all'«entrata "ufficiale" nella terza età, fra i sessanta e i sessantacinque anni» (*ibidem*); non si può escludere, tuttavia, che tale crisi sia accentuata anche dal simultaneo 'invecchiamento' subito dal paesaggio, provocato dal deturpamento compiuto dall'uomo.

II.3.1. Ligonàs in 2 novembre

La grande casa-osteria non fa la sua unica comparsa in *Sovrimpressioni*: essa è fonte d'ispirazione anche in *2 novembre*, lirica comparsa nel 1999 tra gli *Inediti*,⁵⁸ in cui Ligonàs, appunto, si configura come luogo adibito all'arte poetica. In tale occasione il poeta è presentato nell'atto di recitare in dialetto, nei pressi dell'osteria, le ultime strofe dell'ode *Al signor di Montgolfier* di Vincenzo Monti. Ciò che più incuriosisce di tale evento, tuttavia, sono gli spettatori della recitazione; l'area di Ligonàs è infatti contraddistinta da un'ambientazione naturale molto variegata e ad assistere vi sono diverse specie di piante:

i era i era i era
let de spagna e de strafói,
co i morer e i sacher che senpre
là par atorno i me à catà incantà
dala so meda-eternità;
ghe'n era anca sul fondi
i vidison Jekill-Hyde,
che sote i é strighe
e sora bofet de arjento che ride
(lori manco de tuti manca
e in te'n bater de oci
i pol serarne da drete e da zhanca);
ghe n'era i naróncoi rari e fisse le margarite
e po' tanti sioret
de fior che no vol nome (né paron)
[...]
e fin un tabach dei pi bei⁵⁹

⁵⁸ ID., *Inediti*, in ID., *Le poesie e prose scelte*, cit., pp. 863-903.

⁵⁹ Ivi, pp. 894-896. Trad.: «erano erano / letti d'erba-spagna, di trifoglio, / con gelsi e salci che da sempre / mi han trovato incantato là intorno / della loro mezza-eternità; / e c'erano poi sul fondo / le vitalbe Jekill-Hyde, / che sotto sono streghe / e sopra buffi d'argento che ridono / (quelle mancano meno di ogni altra pianta / e in un batter d'occhio / possono serrarci da destra e da sinistra) / c'erano rari i ranuncoli e fitte le margherite / e poi tanti fiori signorini / che nome non voglion (né padrone) / [...] / e perfino uno splendido tasso barbasso» (ivi, pp. 895-897).

Ligonàs si presenta dunque come un ambiente fortemente legato alla campagna e ai diversi elementi naturali che la popolano; nemmeno il suo nome pare scelto casualmente, facendo esso riferimento a un'importante componente del paesaggio naturale circostante:

Ligonàs è toponimo prediale di origine incerta, collegato con la presenza di acque, come il vicino *Ligonto*, che perdurava trascritto sulla parte alta di quella gran casa contadina.⁶⁰

Il rimando all'acqua dunque, oltre a legare l'osteria a uno specifico elemento naturale della zona, riconduce nuovamente ai vicini palù, che continuano in questo modo a manifestarsi attraverso il nome dell'osteria.⁶¹ Essa sarà successivamente definita dal poeta «*ómphalos*»,⁶² termine greco dalle diverse sfaccettature, a proposito del quale l'autore puntualizza:

Omphalos: punto nodale, ombelico, in realtà luogo d'incontro, di convivialità.⁶³

È noto come l'osteria possa costituire un valido luogo di raduno per la società, ma Ligonàs, in particolare, considerata la variegata ambientazione naturale circostante, può essere intesa, in senso più ampio, come «luogo d'incontro» tra uomo e natura: essa in quanto «punto nodale», costituisce l'essenza e l'origine del rapporto tra i due, promuovendone la «convivialità» e, insieme, l'equilibrio. Non è casuale tra l'altro il ricorso a un termine greco, lingua che, come evidenzia Dal Bianco, è solitamente associata nella produzione zanzottiana alla natura e al «paesaggio in senso alto».⁶⁴ Nonostante il greco nella trilogia finale sembri perdere il suo valore, nel momento in cui riferito a Ligonàs pare comunque continuare a conservare il suo potere: sarà proprio con la lirica dedicata all'osteria, infatti, che si potrà assistere a uno dei momenti più drammatici nel rapporto tra poeta e paesaggio.

⁶⁰ Ivi, p. 898.

⁶¹ Cfr. PAOLO STEFFAN, *Un «giardino di crode disperse». Uno studio di Addio a Ligonàs di Andrea Zanzotto*, Roma, Aracne, 2012, pp. 66-67.

⁶² A. ZANZOTTO, *Conglomerati* (2009), in ID., *Tutte le poesie*, cit. p. 953.

⁶³ ID., *Adieu a Ligonàs*, in «Anterem», n. 67, 2003, p. 32.

⁶⁴ STEFANO DAL BIANCO, *Le lingue e l'inglese degli Haiku*, in FRANCESCO CARBOGNIN (a cura di), *Andrea Zanzotto, la natura, l'idioma*, Treviso, Canova, 2018, p. 118.

È interessante, inoltre, che l'autore associ il concetto di “*ómphalos*” proprio a un'osteria, ambiente a lui molto caro, poiché dotato, secondo Francesco Carbognin, di un valore equiparabile «a quello degli edifici rurali, pastorali e religiosi situati in zone appartate, separate dai maggiori complessi insediativi», sottraendosi così «ai dominanti stereotipi del sistema neocapitalistico». ⁶⁵ A farsi portavoce di una società di tipo rurale vi sono anche i *morer* e i *sacher*, piante che, già apparse in *Meteo* e citate in *2 novembre*, sono «legat[e] alla civiltà contadina e all'allevamento del baco da seta», ⁶⁶ «presenze costanti nel paesaggio agrario» ed «essenze fondamentali dell'economia agricolo-industriale fino agli anni Sessanta del Novecento». ⁶⁷ L'area dell'osteria dunque, detentrici, dal punto di vista naturalistico, di una variegata biodiversità e custode, dal punto di vista antropologico, dei lontani valori della comunità rurale, si contrappone nettamente ai nonluoghi che invece caratterizzano oggigiorno gli ambienti della società industrializzata.

Il termine “*ómphalos*” possiede inoltre un ulteriore importante significato, legato questa volta alla poesia:

Essa [la parola greca “*ómphalos*”] significa letteralmente «ombelico» ed era propriamente riferita, nell'antichità, a una pietra sacra conservata a Delfi: l'«ombelico del mondo», luogo sacro per eccellenza del dio Apollo, al quale è consacrata l'arte poetica. ⁶⁸

Si ha così la definitiva conferma di come Ligonàs vada inteso come luogo in cui nasce la poesia e pare proprio che tale requisito sussista per l'intimo legame tra l'osteria e la natura. Si comprende in questo modo perché Ligonàs abbia un ruolo tanto importante nella poesia zanzottiana e proprio il progressivo abbandono dell'osteria potrebbe essere considerato tra le cause della «forma di inibizione allo scrivere» conosciuta dal poeta verso la fine dell'83, nel momento, appunto, in cui la società si distanzia definitivamente

⁶⁵ FRANCESCO CARBOGNIN, «*Scorci di Lorna*» nei versi di Zanzotto, in ID. (a cura di), *Andrea Zanzotto, la natura, l'idioma*, cit., p. 47.

⁶⁶ COSTANZA LUNARDI, *Genius loci: Andrea Zanzotto tra erbe e fiori*, in G. PIZZAMIGLIO (a cura di), *Andrea Zanzotto tra Soligo e laguna di Venezia*, cit., p. 115.

⁶⁷ ANGELA BORGHESI, *Fiori di faglia. Meteo di Andrea Zanzotto*, in «Strumenti critici», n. 5, 2016, p. 86.

⁶⁸ P. STEFFAN, *Un «giardino di croce disperse»*, cit., p. 56.

dalla vita contadina e, cedendo alla crescente urbanizzazione, lascia appassire i preziosi valori tipici della comunità rurale.

L'abbandono di Ligonàs è costantemente lasciato presagire attraverso l'utilizzo dell'imperfetto in *2 novembre*, facendo così intendere come tutto ciò che caratterizzava l'osteria appartenga ora a un'epoca passata; Paolo Steffan evidenzia infatti un forte senso di «inquietudine», lasciato emergere dal poeta assieme alla consapevolezza di un antico «splendore» ormai lontano: «“i era i era i era” (v. 10) è un verso che sembra fare eco alla bellezza e alla vitalità ormai perdute; dopotutto non va dimenticato che in *2 novembre* si stava parlando del giorno dei morti». ⁶⁹ Lo stesso toponimo dell'osteria, “Ligonàs”, che un tempo figurava sulla facciata, «nome vecchio davvero come il cucco», è «lasciato sparire oggidì» ⁷⁰ e la lirica stessa, descrivendo l'abitudine del poeta di recitare versi attraverso la ripetizione di un verbo al passato, lascia intendere come tale prassi sia ormai terminata o abbia perso valore. ⁷¹

II.3.2. Il ritorno del paesaggio in *Ligonàs*

Notando dunque come la capacità dell'io di comporre scompaia di pari passo con il decadimento dell'osteria e con la sparizione della flora circostante, non apparirà casuale che in *Ligonàs*, assieme alla rinascita della poesia, si assista anche a una ‘rinascita’ dell'osteria: il toponimo infatti, che «Nel tempo scomparve», «ora è stato ripristinato» ⁷² e il poeta può tornare a descrivere gli immacolati scenari appartenenti al suo passato. Nel momento in cui ha esordio *Ligonàs*, a ogni modo, è reso chiaro come la maestosità degli anni trascorsi sia ormai lontana, venendo lasciato intendere un presente di generale insoddisfazione, in cui l'irrimediabile separazione dal passato è accentuata dalla drasticità dell'aggettivo «dirupati». ⁷³ Al verso vuoto che separa l'incipit dal resto della poesia corrisponde però un cambio di prospettiva: nelle righe che seguono l'amarezza lascia spazio a un tono ben più fantasioso, reso tale dalla soavità di un paesaggio incontaminato e ricoperto dalla neve, elemento che caratterizza interamente il primo atto di *Ligonàs* (a questo si associa anche quello della luce, riconducendo così nuovamente alle precedenti poesie sui palù e continuando a tessere una fitta rete di richiami tra le diverse

⁶⁹ Ivi, p. 62.

⁷⁰ A. ZANZOTTO, *Inediti*, cit., p. 895.

⁷¹ «Disèe, disèe, disèe» (ivi, p. 892). Trad.: «Dicevo, dicevo, dicevo» (ivi, p. 893).

⁷² A. ZANZOTTO, *Sovrimpressioni*, cit., p. 837.

⁷³ «Quell'intimo splendore / di “c'era una volta” e che / da dirupati anni mi resta diviso» (*ibidem*).

ambientazioni). L'elemento della neve si dimostra in questo contesto capace di riportare il poeta indietro nel tempo, permettendogli di evadere dalla realtà e di riosservare un paesaggio armonioso e non ancora sopraffatto dall'uomo; la neve rimanda inoltre a una dimensione di purezza, poi associata all'infanzia, età della vita in cui è più facile apprezzare il paesaggio in quanto tale e non come fonte di guadagno: si nota infatti un costante senso di armonia tra gli elementi umani della poesia, rappresentati dall'osteria e dai bambini in slittino, e quelli naturali, ovverosia la neve e il «timido» sole invernale,⁷⁴ che paiono insieme costituire un ambiente benevolo e accogliente nei confronti dell'uomo.

Con il secondo atto di *Ligonàs*, tuttavia, si assiste a un improvviso ritorno alla realtà e il poeta si rivolge finalmente al paesaggio: la poesia si focalizza ora sul presente, un presente però ostile al poeta, dal momento che l'umanità ha distrutto tutto ciò che in passato era stato a lui caro. Egli, pur dimostrandosi in grado d'indirizzarsi nuovamente al paesaggio, non riesce più a ristabilire l'antico legame e la frattura che ormai caratterizza il rapporto tra i due (su cui hanno probabilmente influito anche le devastazioni provocate dall'uomo sul fronte ambientale) è evidenziata dalla cancellatura che ricopre il nome "paesaggio" nella sua unica occorrenza all'interno della raccolta: «No, tu non mi hai tradito, [~~paesaggio~~]». ⁷⁵ Il paesaggio a cui si rivolge ora Zanzotto è infatti quello industrializzato, «scheletro con pochi brandelli»⁷⁶ e vittima di un problema più ampio, di cui non ha colpe. Innanzi a tale visione l'io lirico appare in «uno stato confusionario», «in un fiume di pensieri e di sguardi contrastanti e contrastati»,⁷⁷ alternando momenti d'inquietudine ad altri di consolazione, questi ultimi permessi talvolta dall'improvvisa riapparizione di un paesaggio originario, rianimato di tanto in tanto dall'elemento della luce. È proprio in questi brevi momenti che il poeta si dimostra in grado di riconoscerlo, riuscendo, consecutivamente, a riconoscere anche se stesso; pare infatti che, secondo

⁷⁴ Cfr. *ivi*, pp. 837-838.

⁷⁵ *Ivi*, p. 839. È interessante, a tal riguardo, l'osservazione di Steffan, che considera la cancellatura come l'effettiva rappresentazione di un trauma: secondo l'etimologia, infatti, la parola "trauma" allude «all'essere trafitto» e il paesaggio, trafitto dalla cancellatura, ne risulta effettivamente «traumatizzato» (P. STEFFAN, *Un «giardino di crode disperse»*, cit., p. 57).

⁷⁶ A. ZANZOTTO, *Sovrimpressioni*, cit., p. 839.

⁷⁷ P. STEFFAN, *Un «giardino di crode disperse»*, cit., p. 57. «L'«io» sembra volto a una continua confutazione del proprio realismo, intriso di un qualche pessimismo, continuamente avversato ("no", "ma", "ma no" ecc.)» (*ibidem*).

Zanzotto, sia proprio il paesaggio a permettere a quanti lo abitano di attribuirsi un'identità:

tu dà, distribuisi con dolcezza
e con lene distrazione il bene
dell'identità, dell'“io”, che perenne-
mente poi torna, tessendo
infinite autoconciliazioni: da te, per te, in te.⁷⁸

L'autore testimonia, invero, un'effettiva compenetrazione tra sé e paesaggio, descritti nell'atto di fondersi in un'unica entità. Zanzotto sembra inoltre alludere a una più ampia necessità, condivisa dall'umanità nella sua totalità, di dover far riferimento a uno sfondo paesaggistico in grado di perdurare nel tempo, in relazione al quale l'individuo risulta in grado di autoaffermarsi. A tal riguardo è già stato reso presente, nel corso del precedente capitolo, come l'identità individuale sia strettamente connessa alla possibilità di «pensarsi» in un determinato contesto ed è dunque comprensibile il turbamento manifestato dall'io lirico che, smarrendo i suoi «ordini di riferimento più basilari», non comprende più dove si trova, faticando, di conseguenza, a riconoscere anche se stesso. L'esito è lo spaesamento più totale, che in *Ligonàs* si realizza attraverso un trauma che l'autore si rivela incapace di affrontare:⁷⁹

ma perché
furiosa-dispotica-inane
l'ombra del disamore
della disidentificazione
s'imporrebbe qui nei giri, strati e
salti, nelle tue dolci tane?⁸⁰

⁷⁸ A. ZANZOTTO, *Sovrimpressioni*, cit., p. 839.

⁷⁹ Cfr. F. VALLERANI, *Italia desnuda*, cit., p. 42. Il tema è stato peraltro affrontato esplicitamente dallo stesso Zanzotto che, nel *Paesaggio come eros della terra*, scrive: «Il mondo costituisce il limite entro il quale ci si rende riconoscibili a se stessi, e questo rapporto, che si manifesta specialmente nella cerchia del paesaggio, è quello che definisce anche la cerchia del nostro io» (A. ZANZOTTO, *Il paesaggio come eros della terra*, cit., pp. 32-33).

⁸⁰ A. ZANZOTTO, *Sovrimpressioni*, cit., p. 840.

Il trauma è vissuto in prima persona anche dal paesaggio stesso che, sebbene ormai al limite della sua sparizione, appare nel costante tentativo di reagire all'operato dell'uomo e, evocando «frementi tormente di petali di meli / e di ciliegi»,⁸¹ continua a dare segnali di sopravvivenza:⁸² sebbene «messo e costretto tra parentesi», scrive Donatella Capaldi, «Dietro quella riga nera, o nella sua occlusione, il paesaggio si intravede ancora».⁸³ I petali divengono così l'ultimo mezzo attraverso cui il poeta può mantenere il malconcio legame con il paesaggio a cui infine egli chiede, tramite Ligonàs, di unirsi per l'eternità:

In petali, piogge pure, lune sottili
dacci secondo i nostri meriti
pochi ma come immensi,
dà che solo in mitezza per te mi pensi
e in reciproco scambio di sonni amori e sensi
da questa gran casa LIGONÀS
dalle sue finestrelle-occhi all'orlo del nulla
io ti individui per sempre e in te mi assuma.⁸⁴

Ligonàs II termina con il verbo “assumere”, rimandando così nuovamente a *Verso i Palù*. Il concetto di “assunzione” indicava nelle liriche precedenti, secondo Romano, una forma di sacralità e, facendovi nuovamente riferimento, l'individuazione del poeta nel paesaggio assume le sembianze di un rituale, di un momento unico in cui egli, divenendo un tutt'uno con i luoghi a cui è legato, si dimostra in grado di recuperare uno stato di quiete. La componente trascendentale trova inoltre riscontro anche nel sottotitolo, «(*Ligonàs*)», con cui si presenta la terza parte del poemetto; questo figurava anche in esordio a *Ligonàs II*, ma solo in occasione della sua ultima occorrenza è posto tra parentesi, come a indicare una presenza non completa dell'osteria: Ligonàs c'è e non c'è, come il paesaggio che, in seguito al decadimento subìto, viene forse concepito in senso trascendentale. Il terzo atto di *Ligonàs* si presenta come un inno alla luce, fondamentale, come già si è visto, nel

⁸¹ *Ibidem*.

⁸² Cfr. C. LUNARDI, *Genius loci: Andrea Zanzotto tra erbe e fiori*, cit., p. 116.

⁸³ DONATELLA CAPALDI, *Paesaggio in sbandamento*, in G. PIZZAMIGLIO (a cura di), *Andrea Zanzotto tra Soligo e laguna di Venezia*, cit., p. 65.

⁸⁴ A. ZANZOTTO, *Sovrimpressioni*, cit., p. 840.

restituire la vita. Esso condivide un'ultima speranza di rinascita dell'osteria e, insieme, del paesaggio, infine rappresentati da una fogliola:

E una fogliola che cadendo, sola,
nel lontanissimo
di un centro senza senso, in un dove
eccentrico nel suo stare,
ad ogni cosa fornisce prove:
luce in sé intenta a sfidarsi a sfidare.⁸⁵

II.4. *A Faèn*. Reminiscenze di una natura estremamente vitale

Si è potuto notare, attraverso le prime liriche, come il paesaggio e la natura di *Sovrimpressioni* rappresentino delle entità costantemente in pericolo, il cui splendore risulta minacciato dall'uomo che, rinchiudendosi nel grigiore delle città, abbandona il suo passato rurale, dimenticandone il profondo valore. È stato inoltre messo in risalto come, in un simile contesto, anche il legame tra poeta e paesaggio sia inevitabilmente giunto a un punto critico. La seconda sezione di *Sovrimpressioni* si presenta come un temporaneo tentativo di restaurare quanto è ormai lacerato e affinché ciò avvenga il poeta fa affidamento ai defunti.⁸⁶ È esemplare il caso di *A Faèn*, in cui, attraverso il ricordo dell'amico Silvio Guarnieri, viene ristabilito il contatto con una natura estremamente rigogliosa, ma ormai non più attuabile per via della soffocante presenza umana.

Ciò che più incuriosisce a primo impatto è il titolo della lirica, che fornisce immediatamente un'indicazione di luogo: Faèn è infatti il toponimo con cui Zanzotto fa in realtà riferimento a Fener,⁸⁷ una località situata al confine tra le province di Treviso e Belluno, in cui l'autore aveva l'abitudine d'incontrare l'amico Silvio Guarnieri, con il quale intratteneva delle lunghe chiacchierate. Tra gli altri toponimi caratteristici della lirica vi è anche quello del «mont[e]-mostr[o]» Erbanera,⁸⁸ che riconduce invece al rilievo del Monfenera, sulle cui pendici, appunto, sorge Fener. La scelta di attribuire dei nomi di fantasia a località già esistenti costituisce probabilmente un tentativo di far fronte alle

⁸⁵ Ivi, p. 842.

⁸⁶ Cfr. S. DAL BIANCO, *Il percorso della poesia di Andrea Zanzotto*, cit., pp. LXVIII-LXIX.

⁸⁷ F. CARBOGNIN, «*Scorci di Lorna*» nei versi di Zanzotto, cit., p. 37.

⁸⁸ A. ZANZOTTO, *Sovrimpressioni*, cit., p. 863.

«conseguenze del già menzionato “spaesamento”»⁸⁹ che, attraverso l’omologazione indotta da un modello di sviluppo industriale, determina la perdita degli usuali punti di riferimento e, contemporaneamente, la necessità individuale di affidarsi a una personale geografia interiore.

Tali pseudonimi non paiono a ogni modo scelti casualmente, riconducendo entrambi all’elemento del fieno, centrale nella poesia: Faèn, infatti, è «Luogo preso in parola»,⁹⁰ da considerare, cioè, per quanto comunica attraverso il suo nome. Esso inoltre, specifica l’autore, è «luogo ossitono»: l’accento cade sull’ultima sillaba, caratteristica per cui si presenta, anche attraverso la pronuncia, in modo impetuoso. A questo il poeta contrappone la «botanica», intesa come un ordinamento istituito dall’uomo volto a catalogare in maniera ordinata le diverse specie di piante; essa è definita «atona», debole, al cospetto del fieno, il quale si rifiuta, d’altra parte, di sottostare a un costrittivo schema classificatorio. Faèn si configura così come un luogo estremamente vivo e in cui la natura si manifesta nella sua massima potenza; la vivacità di tale ambientazione pare talvolta messa in risalto dall’«articolarsi del suono in allitterazioni, assonanze, onomatopee che restituisc[ono] il “brusio” indistinto di insorgenze molecolari, tra fieno e sillaba».⁹¹

Rivolgendosi all’amico defunto, il poeta condivide il ricordo delle giornate trascorse scorrendo «tra le giganti parvenze dell’Erbanera», durante le quali i due compagni divenivano un tutt’uno con il fieno circostante che, costantemente caratterizzato da un «semidivo ronzo», si dimostrava in grado di ergere al divino l’ambientazione nella sua interezza e, assieme, quanti in essa si trovavano.⁹² Un ronzo che, secondo Costanza Lunardi costituisce «la voce della millenaria fienagione, del lavorio incessante delle erbe che anche seccando non muoiono mai».⁹³ La lirica termina, non a caso, con un inno al fieno, attraverso il quale il poeta condivide il desiderio di sopravvivenza di un ambiente tanto rigoglioso che, maestoso, si distingue gagliardamente in un più generale contesto di decadimento, ciò anche facendo riferimento al tipico odore pungente del luogo, apprezzato da Zanzotto.⁹⁴

⁸⁹ FRANCESCO VALLERANI, *Produzione di paesaggio e agire poetico: ecologia letteraria in Andrea Zanzotto*, in F. CARBOGNIN (a cura di), *Andrea Zanzotto, la natura, l’idioma*, cit., p. 67.

⁹⁰ A. ZANZOTTO, *Sovrimpressioni*, cit., p. 863.

⁹¹ NIVA LORENZINI, *Dietro il silenzio, oltre il silenzio: la poesia di Andrea Zanzotto*, in F. CARBOGNIN (a cura di), *Andrea Zanzotto. Un poeta nel tempo*, cit., p. 248.

⁹² Cfr. A. ZANZOTTO, *Sovrimpressioni*, cit., p. 864.

⁹³ C. LUNARDI, *Genius loci: Andrea Zanzotto tra erbe e fiori*, cit., p. 116.

⁹⁴ «Onore, Onore ai fieni, Afrore» (A. ZANZOTTO, *Sovrimpressioni*, cit., p. 865).

Si nota facilmente come in *A Faèn* prevalga una sensazione di benessere del poeta, garantita dal contatto con una natura primordiale e dall'amicizia di Silvio Guarnieri, quest'ultima intensificata dall'elemento naturale. Non va tuttavia trascurata la dimensione memoriale del testo, che fa costantemente riferimento a un'età passata: *A Faèn*, infatti, si erge in *Sovrimpressioni* come uno degli ultimi momenti in cui è reso possibile l'incontro tra il poeta e una natura non ancora sopraffatta dall'uomo; questa si appresta ormai, con il volgere della quarta sezione, al suo definitivo soggiogamento, in seguito al quale i momenti di gioia vissuti per merito di simili ambientazioni non avranno più modo di trovare realizzazione.

II.5. La «morte» del «paesaggio/Natura»

La definitiva scomparsa del paesaggio per mano dell'uomo avviene «esattamente al centro del libro», nella quarta sezione che, come sottolinea Dal Bianco, non è priva di un'evoluzione interna:⁹⁵ avendo come fulcro *Dirti "natura"*, il momento di maggior struggimento del poeta, viene qui rappresentato come il paesaggio, ormai allo stremo, giunga progressivamente a un definitivo stato di decadimento.

La prima lirica, *da (Ore di crimini)*, si apre con l'immagine di un papavero solitario, disperso nel «verde che ansima»,⁹⁶ attraverso il quale la natura sembra manifestare la sua ultima resistenza alle atrocità commesse dall'uomo. Il papavero era già centrale in alcune poesie di *Meteo* dove, secondo Lunardi, si presentava come «pianta effimera» e «segno della nanosecondità dell'essere»;⁹⁷ esso sembra mantenere lo stesso significato in *Sovrimpressioni*: la sua caducità è effettivamente confermata nel momento in cui il fiore, «res mitissima»,⁹⁸ viene incurantemente strappato e asportato. Il papavero, ultima forma di resistenza del paesaggio, diviene così rappresentante di una natura definitivamente sopraffatta dall'uomo che, ignaro di ciò che sta distruggendo, agisce per la sola soddisfazione dei propri impulsi.

Quello del papavero è solo un esempio delle innumerevoli barbarie commesse nei confronti dell'ambiente: la crescente antropizzazione del Trevisano e l'adozione di

⁹⁵ Cfr. S. DAL BIANCO, *Il percorso della poesia di Andrea Zanzotto*, cit., p. LXVIII.

⁹⁶ A. ZANZOTTO, *Sovrimpressioni*, cit., p. 891.

⁹⁷ COSTANZA LUNARDI, *Nel Kēpos della poesia*, in F. CARBOGNIN (a cura di), *Andrea Zanzotto, la natura, l'idioma*, cit., p. 311.

⁹⁸ A. ZANZOTTO, *Sovrimpressioni*, cit., p. 891.

un'agricoltura sempre più invasiva sopprimono la libertà dell'elemento naturale, obbligato infine a spazi razionali e ordinati; *Dirti "natura"*, a tal riguardo, rappresenta il massimo momento di afflizione per una natura ormai definitivamente mutata e irriconoscibile. La poesia, divisa in tre strofe, è immediatamente riconoscibile per la veste grafica in cui si presenta: il sempre più graduale allontanamento dei versi dal margine sinistro fa sì che essa appaia, riga dopo riga, maggiormente sbilanciata sulla parte destra della pagina; coerentemente con il testo della poesia, tale scelta potrebbe ricadere sulla volontà di dare l'impressione di un allontanamento o, talvolta, di una caduta in rovina, di un irreversibile sprofondamento. La sensazione di deperimento è in effetti costantemente evocata dall'evoluzione che la parola "natura" subisce nel corso della poesia: se infatti inizialmente il poeta si rivolge a una «Natura» degna di tal nome, scritta con l'iniziale maiuscola, si vedrà poi questa decadere lentamente, fino a trasformarsi, infine, in una fredda «visura».

Che grande fu
 poterti chiamare Natura –
 ultima, ultime letture
 in chiave di natura,
 su ciò che fu detto natura 5
 e di cui sparì il nome
 natura che poté aver nome e nomi
 che fu folla di nomi in un sol nome
 che non era nome

Al labbro vieni mia ultima, sfinita goccia di 10
 possibilità di
 dirti natura –
 non hai promesso né ingannato, perché
 mai fu natura –
 mai fu – ma vieni 15
 gocciola o lacrima scaturisci
 dal labbro-natura
 tu pura impura
 pertinenza dis-pertinenza

di nomenclatura	20
ardente e vana	
spenta e sacramentana	
tu sbagliata lettura	
ora travolta in visura di loschi affari	
fatta da bulbi oculari	25
incendiati	
dal re di denari ⁹⁹	

L'incipit richiama immediatamente un passato glorioso, facendo percepire tuttavia, attraverso l'utilizzo del passato remoto, come questo sia ormai lontano. La parola "natura" comincia allora lentamente a evolvere e, dapprima, in tutta la sua maestosità, con l'iniziale maiuscola (v. 2), diviene presto «natura», con la minuscola (v. 4), una natura che, nonostante ciò, si dimostra ancora estremamente vitale e prolifica (cfr. vv. 7-8). La seconda strofa lascia spazio allo stato d'animo del poeta, che si logora nel desiderio di potersi rivolgere nuovamente a essa con lo stesso appellativo, portandolo al labbro e pronunciandolo per le ultime volte. La «Natura» scompare a metà della seconda strofa: da qui in poi non è più nominata ma continua comunque a essere richiamata attraverso una fitta rete di rime in *-ura* (*pura* : *impura* : *nomenclatura* : *lettura*), rappresentazione dell'ostinazione del poeta nel non volersi allontanare da essa. Si assiste comunque, attraverso le parole rimanti in *-ura*, a un progressivo indebolimento del concetto di "natura": dapprima «nomenclatura» (v. 20), «sistema classificatorio che la costringe in nomi asettici e essiccati, come in un erbario»,¹⁰⁰ poi «sbagliata lettura» (v. 23), lasciando così intendere un irrimediabile errore di comprensione tra uomo e natura, quest'ultima ormai «sterilizzata dalla chimica, plastificata».¹⁰¹ L'evoluzione finale è «visura» (v. 24), termine che l'autore, in nota, definisce «Ispezione burocratica».¹⁰² Se fino a questo punto dominavano le rime in *-ura*, l'ultima strofa introduce una novità, insistendo, infine, sulle rime/assonanze in *-ira* (continuando, tuttavia, a richiamare la parola "natura" attraverso l'allitterazione). Il cambio della rima dominante pare coincidere anche con un mutamento

⁹⁹ Ivi, p. 895.

¹⁰⁰ D. CAPALDI, *Paesaggio in sbandamento*, cit., p. 63.

¹⁰¹ A. ZANZOTTO, *In questo progresso scorsoio*, cit., p. 33.

¹⁰² ID., *Sovrimpressioni*, cit., p. 895.

nel rapporto tra natura e uomo rispetto a una condizione precedente: la natura dell'ultima strofa ha perso qualunque forma di fascino per l'uomo, che la considera ormai un semplice mezzo di arricchimento economico; essa, appunto, diviene «visura».

Zanzotto, nel corso della poesia, sembra costantemente richiamare una condizione d'innocenza della natura che, sebbene non abbia colpe, è ora la principale vittima dell'incontenibile desiderio di grandezza dell'uomo: la brama di denaro è additata come causa del crescente degrado odierno, comportando, attraverso lo smodato desiderio di crescita del capitale, devastazioni non trascurabili sul fronte ambientale. Il finale della poesia lascia intendere una sorta di rassegnazione, o di pessimismo, nei confronti dell'ormai attuale realtà che, nella lirica successiva, *Visura*, vede la sua concretizzazione in un mondo inspiegabilmente beffardo.

La quarta sezione vede la sua conclusione con *Stri-stri*, in cui il poeta dà un'immagine ormai sofferente della natura, poiché condotta dall'uomo, intento a prosciugarne qualunque risorsa, a un'irrefrenabile deriva. Quello che *Stri-stri* presenta è un paesaggio estremamente arido, «siccitoso», che sembra per certi aspetti ricondurre ai fiumi e ai prati morenti del capitolo 13 di *Libera nos a malo*: «Striduli color seppia di prati siccitosi», «stridore dei greti di arsi torrenti».¹⁰³

La causa delle trasformazioni descritte è per il poeta da imputare alla presunzione umana di considerarsi al di sopra di qualunque altra entità, attitudine non condivisa e biasimata. Il monito dell'autore emerge costantemente nel corso di *Sovrimpressioni*, in particolare in *Per altri venti, fuori rosa*,¹⁰⁴ poesia immediatamente precedente a *Dirti "natura"*. In questa lirica l'autore, citando una nota canzone popolare, descrive l'immensurabile desiderio di gloria dell'uomo che, infine elevatosi nell'alto dei cieli, al di sopra del mondo intero, precipita improvvisamente per poi risvegliarsi nel caos primordiale, caos che, nelle poesie successive, prende forma in una natura deforme e fuori controllo.

È forse al pessimismo legato a tale visione del mondo che si deve il carattere memoriale della quinta sezione, focalizzata sui ricordi d'infanzia, che si presentano dunque come rifugio da un presente traviato. Il ritorno al passato, tuttavia, pare fungere anche da supporto nella ricerca di una spiegazione che motivi l'attuale condizione del

¹⁰³ Ivi, p. 901.

¹⁰⁴ Ivi, p. 894.

mondo: si distingue qui, infatti, il personaggio della maestra Morchet che, già apparso in *Pasque* (1973) e *Fosfeni* (1983), sembra in piccola parte essersi reso responsabile dell'attuale smarrimento umano attraverso l'ostentata applicazione di una «pedagogia ingenua e necessaria».¹⁰⁵ Quello dell'insegnamento è sempre stato un tema caro a Zanzotto, che criticava le modalità di trasmissione del sapere quando eseguite per mezzo di una relazione «unilaterale» e attraverso un approccio volto unicamente a «perpetuare il vigente sistema di valori improntato al profitto», suggestionato dalla «logica costrittiva e prevaricatrice degli scambi economici»;¹⁰⁶ ciò è quanto di cui la maestra Morchet si rende promotrice in *Misteri della pedagogia* (*Pasque*): «Capito? Attenti, vero? Ai comportamenti / del mondo, a come si ottiene il frutto, / a come abbondi il prodotto all'esame».¹⁰⁷ Attraverso l'approccio adottato dalla maestra infatti, secondo Carboognin, viene alimentato «un atteggiamento mentale» che ha tra le sue conseguenze quella di «ridurre il paesaggio collinare ad oggetto di una considerazione meramente economica», poiché «ignaro di ogni valenza simbolica della natura».¹⁰⁸ Zanzotto, d'altro canto, si oppone nettamente alla figura della maestra, dal momento che, formatosi attraverso un costante dialogo con le generazioni che lo hanno preceduto,¹⁰⁹ si fa invece promotore di una modalità di trasmissione del sapere «incondizionata e gratuita», che si trasferisce «da un essere umano all'altro», secondo l'etica di un insegnamento che Carboognin definisce, citando il poeta, «mutuo di tutto a tutto».¹¹⁰ Così il personaggio della maestra Morchet, antecedendo il guadagno a qualunque altro valore, si fa rappresentante di una società unicamente aspirante a un'incessante crescita e accecata dalla brama di denaro. Il titolo della lirica a lei dedicata in *Sovrimpressioni*, *La maestra Morchet vive?*, non va letto senza un minimo di stupore: il punto interrogativo finale sembra manifestare l'incredulità del poeta riguardo la longevità della maestra che, ormai novantenne, continua a dar segnali di vita dall'interno della sua abitazione. L'attuale deriva della società sembra così incarnarsi nell'inquietante presenza della maestra che, con la sua sola esistenza in vita, sembra continuare a favorire un generale stato di perdizione; è grazie a lei dunque che

¹⁰⁵ Ivi, p. 909.

¹⁰⁶ F. CARBOGNIN, «*Scorci di Lorna*» nei versi di Zanzotto, cit., p. 44.

¹⁰⁷ A. ZANZOTTO, *Pasque* (1973), in ID., *Tutte le poesie*, cit., p. 350.

¹⁰⁸ F. CARBOGNIN, «*Scorci di Lorna*» nei versi di Zanzotto, cit., p. 44.

¹⁰⁹ Cfr. ivi, pp. 43-44.

¹¹⁰ Ivi, p. 44.

l'umanità viene introdotta «in un'Ipertopia più che per umani per dèi»,¹¹¹ avendo «esasper[at]o», attraverso la logica del profitto, «una certa idea di onnipotenza che poco ha a che fare con il destino umano».¹¹² È così che l'umanità, uscita di senno, si pone come divinità governatrice del mondo, al di sopra di qualunque altra entità.

II.6. *Canzonette ispide*. L'impegno civile di Andrea Zanzotto

La sesta sezione di *Sovrimpressioni*, *Canzonette ispide*, pare distaccarsi dal filo conduttore che caratterizzava le precedenti: se infatti, fino a questo momento, era stato centrale il rapporto del poeta con il paesaggio e con la natura, *Canzonette ispide* si distingue in qualità di sezione «riservata al soggetto [...] soprattutto in quanto “artista lirico”, che si dibatte [...] fra morte e redenzione (o “rivoluzione”)».¹¹³ Il paesaggio, appunto, non è centrale e, in seguito alla sua scomparsa nella quarta sezione, il poeta si prepara al ricongiungimento finale, previsto in *Avventure metamorfiche del feudo*. Il momento di «morte congiunta» annunciato in *Verso i palù* è dunque ormai prossimo e affinché l'io lirico possa giungere preparato a tale momento non deve far altro che esercitare l'arte poetica. In *Canzonette ispide* spiccano, in particolare, alcune liriche di carattere 'sociale', attraverso cui il poeta, prima del suo definitivo congedo, «si redime», denunciando la depravazione di una società traviata e richiamando all'ordine la collettività, auspicando, in questo modo, la possibilità di un cambio di mentalità. Tali prese di posizioni (che non sono comunque prive di un intento satirico) sono individuabili, ad esempio, in *Stereo* e *Luna starter di feste bimillennarie*.

II.6.1. La critica alle modalità di produzione in *Stereo*

Centrale in questa lirica è la figura di un inquietante apparecchio stereofonico, del quale sono descritti i minacciosi suoni emessi, fastidiosi al punto da ricordare quelli di un violento temporale. La poesia si presenta, a una prima lettura, come un'evidente critica nei confronti dei moderni mezzi di comunicazione, dei quali l'autore, anche in *Eterna riabilitazione da un trauma di cui s'ignora la natura*, condanna l'esagerato rumore emesso; questo, invadendo le vite degli ascoltatori, si dimostra spesso in grado di

¹¹¹ A. ZANZOTTO, *Sovrimpressioni*, cit., p. 909.

¹¹² ID., *In questo progresso scorsoio*, cit., p. 36.

¹¹³ S. DAL BIANCO, *Il percorso della poesia di Andrea Zanzotto*, cit., p. LXIX.

persuaderne il pensiero e di influenzarne le abitudini.¹¹⁴ Secondo Silvia Bassi *Stereo* andrebbe letta come una parodia di *La pioggia nel pineto* di Gabriele D’Annunzio:¹¹⁵ se infatti nella lirica dannunziana la pioggia è un elemento piacevole, l’acqua che è invece evocata da Zanzotto costituisce una componente estremamente fastidiosa, la cui invadenza è rievocata accuratamente dal tessuto fonico, il quale richiama non solo lo scroscio di un violento temporale ma anche, appunto, il suono di uno stereo malfunzionante. L’insofferenza del poeta è resa evidente soprattutto dalla fisicità che caratterizza la pioggia (vv. 7-9), metafora della violenza con cui lo stereo trasmette i suoi messaggi.

Ancora le se sgionfa le madasse
 le gran madasse de aqua
 e par che le dae calcossa
 da béver e da magnar;
 al piof da tuti i canton 5
 sghirli e burli de piova,
 che i te ciapa
 e po’ i te slapa
 co le so slenguazhade,
 l’acqua la se ciol tute 10
 le so vece contrade,
 i só pos ades i se lata
 e po lori i latarà –
 sol che a pensarle, ’ste robe,
 tu te sent bagnà, stanfà 15
 nubi, nefélai, nèole
 parade dai vent
 le ne cor drìo fin drento ’l nostro gnent

Alza, alza, natura
 il tuo stereo, moltiplica i tuoi cupi 20

¹¹⁴ Cfr. ANDREA ZANZOTTO, *Eterna riabilitazione da un trauma di cui s’ignora la natura*, Roma, Nottetempo, 2007, pp. 67-72.

¹¹⁵ Cfr. SILVIA BASSI, *Dentro e fuori dalla piccola patria: fonti della poesia in dialetto di Andrea Zanzotto*, in «Letteratura e dialetti», n. 5, 2012, p. 91.

cavernosi altoparlanti,
tón e sciantis
fischi, grattamenti
di microfoni già spenti.

Su, mettiamoci insieme

25

in stereo

a gridare parole

estreme

tipo “Qualis artifex pereo!”¹¹⁶

Si può notare a ogni modo, in seguito a una prima lettura della poesia, che oggetto di discussione non sono solamente i suoni e i rumori emessi dall'apparecchio, ma anche il sempre più dilagante consumismo che, promosso dall'ormai onnipresente pubblicità, si configura come un fenomeno che è ormai riuscito a invadere l'intera società. Da questo punto di vista, è interessante riscontrare che quanto descritto da Zanzotto in *Stereo* parrebbe configurarsi come il seguito di quanto trattato da Meneghello in *Il lavoro, le opere, le azioni*, articolo citato nel capitolo precedente in cui veniva esaminato e approfondito il pensiero espresso da Hannah Arendt in *Vita activa*. Un legame tra *Stereo* e *Vita activa*, inoltre, pare attestato, in conclusione alla poesia, attraverso l'utilizzo della parola “artefice”,¹¹⁷ termine con cui, in *Vita activa*, è indicato il detentore del *work*.¹¹⁸ La figura dell'artefice, tuttavia, è presentata dal poeta nell'atto di morire: egli, fabbricando prodotti che durano nel tempo, non ha possibilità di sopravvivenza in un mondo dominato del consumismo, caratterizzato quindi da un sempre più veloce e continuo processo di rinnovamento.

È stato infatti reso presente, nel corso del precedente capitolo, come con l'avvento dell'industria in Veneto (regione per la quale il paese di Malo si può sostenere fungesse

¹¹⁶ A. ZANZOTTO, *Sovrimpressioni*, cit., pp. 916-917. Trad. vv. 1-18: «Ancora si gonfiano le matasse / le gran matasse d'acqua / che sembrano dar qualcosa / da bere e da mangiare; / piove da tutte le parti / vortici e trottole di pioggia / che ti prendono e ti risucchiano / coi loro colpi di lingua, / l'acqua si riprende tutte le sue vecchie strade / i suoi pozzi ora si allattano / e poi saran loro ad allattare – / solo a pensarle, queste cose / ti senti bagnato, inzuppato / nubi, nubi (gr.) nubi (dial.) / sospinte dai venti / ci rincorron fin dentro il nostro niente» (ivi, p. 916); v. 22: «tuoni e saette» (*ibidem*).

¹¹⁷ La formula latina «Qualis artifex pereo!» (v. 29), forse proferita da Nerone, è resa, in nota al testo, come «quale artefice perisce con me» (ivi, p. 917).

¹¹⁸ «Il lavoro-opera (*Work*) [...] si basa sulla fondamentale capacità umana di costruire “cose”, ossia prodotti che non vengono ingoiati nel ciclo vegetativo, ma durano nel tempo» (L. MENEGHELLO, *Il lavoro, le opere, le azioni*, cit., p. 96).

da rappresentante) all'*homo faber*, ovvero sia l'artefice, sia succeduto l'*animal laborans* (detentore del *labour*),¹¹⁹ il quale utilizza per la sua ciclica fatica gli strumenti che sono propri dell'artefice, accelerando così il ritmo e moltiplicando la produzione, ma mantenendo, tuttavia, le caratteristiche tipiche del lavoro-fatica, ovvero sia la provvisorietà dei prodotti e il costante rinnovamento dei bisogni. L'uomo è così ora in grado di raggiungere l'abbondanza («che è l'ideale dell'*animal laborans*»), ma continua tuttavia a essere legato al ciclo della natura, secondo il quale, appunto, i prodotti scompaiono e i bisogni si rinnovano. Tale 'traguardo' prende forma, nella società industrializzata, attraverso un consumismo esasperato, come, appunto, quello promosso dallo stereo che, attraverso una forma di comunicazione 'violenta', induce costantemente all'acquisto di prodotti superflui e, talora, inutili; si tratta inoltre di prodotti destinati a scomparire in breve tempo, in quanto frutto del *labour*, ma che, per effetto dell'abbondanza, potranno poi essere sostituiti in qualunque momento. Questo senso di ciclicità appare in *Stereo* attraverso l'immagine dei pozzi, che «ora si allattano / e poi saranno loro ad allattare» (vv.12-13), dando così l'idea di una progressione continua. Zanzotto, in questo modo, descrive un meccanismo a cui si è inconsciamente partecipi ma che, a rifletterci, non può che creare disagio: «solo a pensarle, queste cose / ti senti bagnato, inzuppato». La prima strofa si conclude con la parola "niente" (v. 18), concetto chiave in un mondo dominato dal consumismo sfrenato: niente è ciò che rimane una volta sfruttati i prodotti del *labour* e, allo stesso modo, il desiderio di colmare un vuoto è quanto spinge gli ascoltatori a riempire le loro vite con prodotti dalla durata sempre più effimera. Solo i prodotti del *work*, poiché capaci di durare nel tempo, si possono rivelare in grado di dare stabilità a una società costantemente soggetta a tante novità; tale attività, tuttavia pare non avere speranze in una civiltà in cui, attraverso il costante incitamento al consumo, il *labour* è diventato di dominio pubblico: la diretta conseguenza di ciò è il conformismo, a causa del quale l'ascoltatore sente la necessità di acquistare quanto gli viene suggerito, senza però riflettere a ciò che fa. Anche Zanzotto rende così presente come, nell'odierno sistema produttivo, il valore di scambio abbia prevaricato il valore d'uso: non vi è una reale necessità della merce in eccesso, che è in verità un semplice mezzo per l'accrescimento del capitale (D - M - D'). Il poeta denuncia dunque l'affermarsi

¹¹⁹ «Il lavoro-fatica (*Labour*) si svolge nella sfera delle necessità biologiche ("la vita"), e partecipa del ritmo della natura, nel cui ciclo i suoi prodotti scompaiono quasi istantaneamente, mentre i bisogni a cui supplisce si rinnovano senza posa» (*ibidem*).

di un esasperato consumismo che, ponendo alla sua base il desiderio di una crescita illimitata, ha in realtà poco a che fare con le concrete necessità umane:

Un metro per misurare quanto si sia imposta questa dittatura del consumismo universale potrebbero offrirlo i centri commerciali. Che «fioriscono» ovunque e dove si pretenderebbe di abolire il giorno, la notte, la festa, in modo che nessuno si fermi mai e consumi sempre secondo una compulsiva coazione a ripetere, divenendo tutti bisognosi del superfluo, secondo il trionfante slogan «di tutto, di più», che esprime il terribile mito di una crescita senza limiti, senza fine, mossa dai più bassi istinti dell'«Homo Oeconomicus».¹²⁰

Tale «terribile mito di una crescita senza limiti», va sottolineato, non è da intendere solamente dal punto di vista economico, ma anche da quello spaziale (i due aspetti sono comunque intrinsecamente legati). Si ricorda infatti, in *Libera nos a malo*, come il prevalere del *labour* avesse tra le sue conseguenze la capacità di apportare modifiche al territorio in maniera più rapida, dunque di far venir meno quel «mondo di cose stabili» utili per l'orientamento della comunità. È così che nella poesia dell'ultimo Zanzotto l'improvvisa comparsa di autostrade e fabbriche e il rapido volgere delle aree naturali a luoghi dedicati a un'agricoltura di carattere intensivo divengono emblema di una brama di crescita che ha come esito l'inevitabile distruzione degli ambienti cari al poeta e come fine la costante crescita del capitale attraverso il loro incessante sfruttamento.

Con *Stereo*, dunque, Zanzotto si scaglia contro una società che, per perseguire gli obiettivi d'incremento della produzione e di raggiungimento della ricchezza (anche attraverso la rapida omologazione dei luoghi vissuti, ora unicamente destinati al profitto) fabbrica in massa prodotti completamente uguali tra loro. Si viene a creare in questo modo un meccanismo non più umano: muore, appunto, l'artefice, le cui abilità creative, in un simile contesto, non sono più significative. Non è casuale, in relazione a tale constatazione, che parte della poesia sia scritta in dialetto, lingua che a partire da *Idioma* (1986) si fa rappresentante della comunità dei morti.¹²¹ Nella raccolta dell'86, infatti, il dialetto è il codice utilizzato dal poeta per entrare in contatto con i solighesi defunti e tale impiego traspare in maniera particolarmente evidente in *Mistieròi*, poemetto dedicato alla

¹²⁰ ID., *In questo progresso scorsoio*, cit., pp. 36-37.

¹²¹ Cfr. S. DAL BIANCO, *Le lingue e l'inglese degli Haiku*, cit., p. 117.

scomparsa «dei poveri servizi e mestieri artigiani».¹²² Così, con l'affermarsi di un modello produttivo di carattere industriale, *Stereo* segna il definitivo trapasso di tale mondo, il cui improvviso allontanamento, avvenuto nel giro di pochi anni, trova rappresentazione nel repentino abbandono del dialetto a metà della poesia.

II.6.2. *Luna starter di feste bimillennarie. L'inadeguatezza dell'uomo al cospetto della scienza*

L'evento ispiratore di *Luna starter* fu il plenilunio manifestatosi nella notte a cavallo tra il 21 e il 22 dicembre 1999, durante il quale la luna si sarebbe presentata più ampia e luminosa del solito. Il satellite, qui elogiato nella sua grandezza, non funge che da elemento di misura per la follia ormai raggiunta dall'umanità: questo, dall'alto, si presenta come irraggiungibile spettatore delle peripezie a cui è ormai abituato l'uomo, che, assatanato, si dimena sulla superficie terrestre. Il poeta, in particolare, è in grado di mettere in risalto la drasticità del declino umano rifacendosi al noto episodio ariostesco della perdita del senno di Orlando sulla luna; questo pare, tuttavia, ormai irrimediabilmente smarrito.

Fotomodella d'altissimo rango
in piena forma sembri questa sera,
pur sempre amica Luna,
non si direbbe granché dilatata
dentro il gran sottozero 5
che rende ogni belletto menzognero.
Ma di certo un lievissimo cachinno
ti sfugge mentre adocchi sulla Terra
formicolar la gente assatanata:
perché ben sai 10
che gran parte del senno umano ormai
nel tuo mirabil tondo è congelata.
Invano striglia Astolfo l'ippogriffo
ed il carro d'Elia s'appresta invano.

¹²² ELIA GAUDENZI, «La memoria nella lingua». *Il dialetto veneto in Luigi Meneghello, Mario Rigoni Stern e Andrea Zanzotto*, «il 996», n. 1, 2022, p. 136.

Al mondo per le sue presenti mete,
non serve il senno, basterà la rete.

15

Otto@Zn.it¹²³

In *Luna starter*, in particolare, l'avvento di internet si delinea come responsabile di una sempre più inevitabile forma di demenza, destinata a sopraffare l'uomo. Sebbene la rete non abbia un ruolo di rilievo nel fenomeno di distruzione del paesaggio veneto, la lirica è comunque d'aiuto nel far comprendere quale fosse il pensiero dell'autore nei confronti di un'umanità rivelatasi incapace di accogliere e utilizzare la tecnologia fornitagli dalla scienza; il punto di vista dell'autore è successivamente approfondito in *In questo progresso scorsoio*:

A questo proposito mi pare che la scienza e la tecnica arrivino con enormi potenzialità, ma a una società eticamente impreparata a riceverle: quei nuovi saperi che avrebbero dovuto aiutarci (la tecnologia, la rete ecc.) si rivelano per molti aspetti una promessa mancata, di cui ci giungono soltanto le scorie.¹²⁴

Luna starter funge così da esempio nel dimostrare la più ampia inadeguatezza dell'umanità al cospetto del progresso: in *Sovrimpressioni*, in particolare, è la tecnologia il principale mezzo di devastazione del paesaggio tanto caro a Zanzotto e, sebbene assieme alle nuove conoscenze scientifiche questa si presenti come un'opportunità in grado di apportare beneficio, l'uomo l'adopera unicamente per i propri fini economici, arrecando danno al patrimonio ambientale e naturale da cui, senza rendersene conto, aveva sempre dipeso.

Luna starter si configura dunque come una satira nei confronti di un'umanità disorientata, che non comprende più dove sta andando: l'intento di derisione è individuabile sin dal titolo per via della presenza di una parola inglese. Tale lingua infatti, quando utilizzata da Zanzotto, è sempre connotata negativamente e trattata con disprezzo, poiché riconducibile all'alienazione e al commercio: è la lingua «del potere e

¹²³ A. ZANZOTTO, *Sovrimpressioni*, cit., p. 930.

¹²⁴ ID., *In questo progresso scorsoio*, cit., p. 37.

dell'imperialismo americano, dell'economia, dell'usura del denaro simbolico, della sofisticazione»;¹²⁵ l'inserimento di una parola inglese nel titolo, pertanto, permette immediatamente di presagire l'intento di derisione, poi esplicitato nel corso della poesia. È interessante, a tal proposito, notare come la lirica stessa sembri prendersi gioco di sé, in quanto parodia della letteratura cavalleresca; come nota Stefano Verdino, infatti, a essere riproposti non sono solo i temi, ma anche la forma: la poesia si costruisce in un'unica lunga strofa di sedici versi che, anche per la rima baciata finale *mete* : *rete*, pare presentarsi come una doppia ottava;¹²⁶ sono inoltre presenti figure retoriche come il chiasmo (vv. 13-14), ormai consolidato all'interno della tradizione. Il testo, tuttavia, si discosta nettamente dalla norma per via di alcune caratteristiche: la poesia è effettivamente ricca di rime, queste però non sono sempre riconducibili al sistema dell'ottava, l'incipit si presenta «con parole del tutto fuori tradizione» e, sebbene l'endecasillabo sia la misura dominante, sono presenti versi di lunghezza differente;¹²⁷ si tratta dunque di una canzonatura che a partire dalla forma permea la lirica in ogni suo verso, trovando la sua realizzazione finale nell'immagine della luna sogghignante (vv. 7-9).

La possibilità di estendere il monito della lirica anche ad altre problematiche care a Zanzotto pare infine confermata dalla posizione di chiusura di *Luna starter* all'interno di *Canzonette ispide*, attraverso la quale la poesia pare farsi rappresentante delle altre che, nella stessa sezione, erano caratterizzate da un più o meno spiccato 'impegno civile'. La parola "rete" inoltre, con cui si chiude la lirica, non rimanda solamente a internet, ma crea numerosi legami con altre poesie della raccolta: l'esempio più evidente sono le reti costituenti i vigneti delle prossime *Avventure metamorfiche del feudo*, poemetto che costituisce autonomamente la settima sezione.¹²⁸ La rete che è infine causa della degenerazione umana, dunque, non è solo quella informatica, ma anche quella agricola, la quale, promettendo un'agognata prosperità, si rende causa del definitivo smarrimento del senno, conducendo infine l'uomo a un punto di non ritorno.

¹²⁵ S. DAL BIANCO, *Le lingue e l'inglese degli Haiku*, cit., pp. 121-122.

¹²⁶ Cfr. STEFANO VERDINO, *Luna starter di feste bimillennarie*. 21-22 dicembre 1999, da *Sovrimpressioni, 2001*, in MASSIMO NATALE, GIUSEPPE SANDRINI (a cura di), *«A foglia ed a gemma». Letture dall'opera poetica di Andrea Zanzotto*, Roma, Carocci, 2016, p. 191.

¹²⁷ Cfr. *ibidem*.

¹²⁸ Cfr. *ivi*, pp. 196-197.

II.7. *Avventure metamorfiche del feudo*

La settima sezione, *Avventure metamorfiche del feudo* (composta unicamente dall'omonimo poemetto in cinque atti), conduce verso la conclusione della raccolta: qui trova realizzazione, secondo Dal Bianco, il processo di consustanziazione annunciato in *Verso i Palù*. In questa sezione, infatti, l'aggressione del territorio da parte dell'uomo raggiunge la sua massima ferocia: la morte congiunta di soggetto e paesaggio, pertanto, non può che avvenire nel momento in cui l'uomo distrugge definitivamente il mondo che lo ospita e senza il quale egli non può continuare a sopravvivere.

La prima parte di *Avventure metamorfiche* introduce il luogo in cui si svolgeranno le vicende, cioè il feudo di Nino. Situato a Rolle, nel comune di Cison di Valmarino, il terreno che in passato apparteneva ai conti Brandolini, verso la metà del Novecento, divenne proprietà del «poeta-contadino» Nino Mura, grande appassionato di natura e cultura, il quale prese l'abitudine di invitare nel suo feudo numerosi amici (tra cui Zanzotto) e intrattenere con loro «giulivi banchetti» e «simposi filosofici». ¹²⁹ L'eccentrico personaggio di Nino non è nuovo nella poesia zanzottiana, avendo già fatto la sua comparsa in *Le profezie di Nino (La Beltà)* e *Nino negli anni Ottanta (Idioma)*. Attraverso le sue testimonianze, il poeta raffigura Nino come un personaggio «Dotato di una leggendaria energia fisica [...] e di una proliferante fantasia», «teorico di molte scienze» e «prototipo della laboriosità e dell'ingegnosità contadina in grado di opporsi al divenire storico»; ¹³⁰ Nino, inoltre, rivestì un ruolo fondamentale nella formazione del poeta, iniziandolo «alla vita della terra e dentro i misteri della natura». ¹³¹ In seguito alla sua scomparsa, avvenuta nel 1988, Nino lasciò il suo feudo incustodito, ora vulnerabile alla crescente antropizzazione che, negli anni più recenti, aveva cominciato a minacciarlo.

In esordio ad *Avventure metamorfiche*, il feudo appare deturpato dall'uomo che, una volta «disossato», l'ha «reinossato» ¹³² installandovi la monocoltura della vite. L'ultima resistenza in vita del feudo antico pare materializzarsi nell'unico rimanente magnifico albero di pero che, «quasi orribilmente / FRUTTIFERENTE», è contrapposto ai «miseri perini impergolati», ¹³³ 'addomesticati' dall'uomo. L'«arcipero», estraneo

¹²⁹ Cfr. ENRICO DALL'ANESE, *Il Quartier del Piave e la Valle del Soligo. Nel paesaggio con Andrea Zanzotto*, Venezia, Regione del Veneto, 2022, p. 58.

¹³⁰ F. CARBOGNIN, «*Scorci di Lorna*» nei versi di Zanzotto, cit., pp. 48-49.

¹³¹ C. LUNARDI, *Nel Kēpos della poesia*, cit., p. 309.

¹³² A. ZANZOTTO, *Sovrimpressioni*, cit., p. 934.

¹³³ Ivi, p. 937.

all'industrializzazione del terreno indotta dall'uomo, manifesta la sua «furia di sopravvivenza» scagliando a terra i suoi frutti «come bombe lanciate contro la devastazione»:¹³⁴ «CROLLI AL SUOLO DI PERE A MAZZI».¹³⁵ I frutti caduti e ridotti in poltiglia, tuttavia, danno origine a un orribile scenario: essi divengono nutrimento per «uccelli e topi e uccelli-topi»,¹³⁶ per «mille e più genè» di sauriani volanti e «gabbiani mutanti»,¹³⁷ che si radunano attorno alle pere marce, ormai «brulicanti / d'insetti e ratti»;¹³⁸ gli animali stessi, dunque, dimoranti nel territorio, paiono esser divenuti creature aberranti, di pari passo con le trasformazioni subite dal feudo.¹³⁹ Il mondo assume così le sembianze di una «gran stia»,¹⁴⁰ ovverosia il luogo «che lo sfruttamento intensivo dei campi riduce a osceno covile, o porcile senz'altro (*stia*): in cui ogni sostanza – anche quelle per natura benevole come i frutti – si decompone (anche tipograficamente) in *universale lurido usufrutto*».¹⁴¹ Gli animali affamati divengono così rappresentanti della più ampia umanità che, caratterizzata dalla mancanza di «creanza», di rispetto, nei confronti del pianeta che le è stato concesso, pretende egoisticamente di poter disporre liberamente di esso, per poterne trarre vantaggio in qualunque momento desideri. La descrizione dell'abbuffata e degli invitati al convito è accompagnata dall'ossessiva ripetizione sulla parte destra della pagina delle prime parole della poesia *Metà della vita* di Friedrich Hölderlin: «MIT / GELBEN / BIRNEN // HÄNGET»;¹⁴² queste, accompagnando i versi in italiano, aumentano gradualmente il loro corpo grafico, contribuendo alla creazione di uno stato di alienazione nel lettore.¹⁴³

Nella quarta sezione di *Avventure metamorfiche* è infine descritto lo sradicamento del pero «ribelle», avvenuto per opera di «un megatrattore». È questo il momento in cui si rende manifesto «il dèmon vero, la gran BERO»,¹⁴⁴ un'enorme vipera che sotto le radici dell'albero aveva dimora. La serpe stessa appare deformata dalle vicende che hanno coinvolto il feudo, «riuscita OGM da impasto pretecnico, destinale», e si profila ora come

¹³⁴ D. CAPALDI, *Paesaggio in sbandamento*, cit., p. 66.

¹³⁵ A. ZANZOTTO, *Sovrimpressioni*, cit., p. 937.

¹³⁶ *Ibidem*.

¹³⁷ *Ivi*, p. 938.

¹³⁸ *Ivi*, pp. 937-938.

¹³⁹ Cfr. ANDREA CORTELLESA, *Zanzotto. Il canto nella terra*, Bari, Laterza, 2021, p. 268.

¹⁴⁰ A. ZANZOTTO, *Sovrimpressioni*, cit., p. 938.

¹⁴¹ A. CORTELLESA, *Zanzotto. Il canto nella terra*, cit., p. 268.

¹⁴² A. ZANZOTTO, *Sovrimpressioni*, cit., p. 938. Trad.: «Con gialle pere pende» (*ibidem*).

¹⁴³ Cfr. A. CORTELLESA, *Zanzotto. Il canto nella terra*, cit., pp. 267-268.

¹⁴⁴ A. ZANZOTTO, *Sovrimpressioni*, cit., p. 939.

creatura minacciosa, in grado di mettere in serio pericolo l'incolumità umana: essa, «ROIDES REVENANTS», sembra voler riscattare la scomparsa di tutto ciò che l'umanità ha distrutto, punendola così per tutti i mali che questa ha riversato sul paesaggio.

Avventure metamorfiche si conclude con il monito di Nino che, tornato dall'aldilà, si rivolge direttamente a chi, per fare spazio alla coltura del vigneto da prosecco, ha sciupato il territorio del feudo:

NINO: “State acorti, no stè pi sgionfar al balón
co tuti sti feri, 'ste rede, 'ste vî cussì fisse romai,
se no col primo sión
de piova de 'sti temp
che mi par fortuna no vedarò mai
a bas vien-dó tut a rodolón!
Sul me lógo no posse lagnarme,
ma a tuti quanti ve zhighè ‘Stè acorti!’.

Ma fursi mi qua parle, da mort, a morti.”¹⁴⁵

Ciò su cui dunque mette in guardia il poeta-contadino è il reale rischio di dissesto idrogeologico del terreno, causato da un'exasperata agricoltura intensiva. L'intento intimidatorio precedentemente rappresentato dalla vipera trova così realizzazione in un concreto rischio di frana, evento catastrofico in grado di minare contemporaneamente l'assetto del paese e l'esistenza di chi lo abita. È questo il passaggio in cui probabilmente trova realizzazione il fenomeno di morte congiunta di soggetto e paesaggio annunciato da Dal Bianco: nel momento in cui il territorio è definitivamente compromesso, esso diviene un luogo inospitale per l'uomo, che qui non ha più alcuna speranza di vita. Ciò pare testimoniato anche dalla chiusa dell'intervento di Nino: «Ma forse io qui parlo, da morto a morti»; l'uomo cessa dunque di esistere nel momento stesso in cui danneggia definitivamente ciò a cui, inconsapevolmente, deve la vita.

¹⁴⁵ Ivi, p. 941. Trad.: «State accorti, non mettetevi a strafare [gonfiare il pallone] / con tutti questi pali metallici, queste reti, queste viti così fitte ormai, / altrimenti col primo gran temporale / di questi tempi / che per fortuna non vedrò mai / in fondo vien giù tutto, a rotoloni! / Sul mio podere non posso lamentarmi / ma a tutti vi grido “State accorti”. // Ma forse io qui parlo, da morto a morti» (ivi, pp. 941-942).

Sebbene l'ipotesi di una vera e propria morte fisica possa essere ritenuta valida, consapevoli del fatto che l'autore era molto sensibile alle odierne problematiche ambientali, non possono essere escluse differenti proposte di lettura riguardo il destino dell'umanità al termine dell'intervento di Nino. Andrea Cortellessa, ad esempio, sostiene l'idea di una morte spirituale: «sono molto più *morti*, in spirito, coloro ai quali è rivolto il monito del solo anagraficamente *morto* che si rivolge a loro». ¹⁴⁶ Ancora, può essere discussa l'idea di una morte 'sociale': il feudo, allo stesso modo di Ligonàs, costituiva in passato un importante luogo d'incontro (in questo caso per Nino e i suoi ospiti); tale possibilità aggregativa, tuttavia, non può più trovare realizzazione in seguito alla mercificazione della tenuta. Infine, si può valutare un'ipotesi di morte 'identitaria': stando a *Ligonàs II*, infatti, il paesaggio «d[à], distribuisc[e] con dolcezza [...] il bene / dell'identità, dell'“io”»; ¹⁴⁷ la comunità che l'abita, pertanto, non può continuare a riconoscersi in esso nel momento in cui il consueto assetto del luogo viene improvvisamente stravolto.

Le trasformazioni descritte in *Avventure metamorfiche* sono solo un esempio delle più numerose distruzioni avvenute negli anni recenti sul suolo veneto o, più ampiamente, su quello italiano. Questo caso può valere da dimostrazione di come spesso il territorio sia soggetto a veloci trasfigurazioni le quali, però, non tengono conto delle possibili conseguenze a lungo termine, assecondando solamente l'immediato desiderio di guadagno. ¹⁴⁸ Come scrive Vallerani, infatti, «la qualità ecosistemica non garantisce solo etica ed estetica, ma anche sicurezza». ¹⁴⁹ Il caso del feudo funge così da dimostrazione di come la profanazione del territorio non abbia conseguenze sull'uomo solamente attraverso la nascita di uno stato d'animo melanconico per la perdita di un eden primigenio, ma anche per mezzo dell'emergere di una reale minaccia per la sua incolumità.

È infine importante evidenziare come la situazione di pericolo in conclusione svelata da Nino giunga al lettore con una maggior urgenza per merito del ricorso a una prospettiva straniante: in questo caso, infatti, la naturalizzazione è agevolata dal fatto che ora, a parlare, è uno spirito, essendo Nino scomparso verso la fine degli anni Ottanta. Il suo

¹⁴⁶ A. CORTELLESA, *Zanzotto. Il canto nella terra*, cit., p. 266.

¹⁴⁷ A. ZANZOTTO, *Sovrimpressioni*, cit., p. 839.

¹⁴⁸ Cfr. F. VALLERANI, *Produzione di paesaggio e agire poetico*, cit., p. 64.

¹⁴⁹ Ivi, p. 68.

attuale stato d'inesistenza è inoltre confermato al termine della profezia, nel momento in cui egli si dichiara «morto». Nino si presenta così come un «alieno» e ciò è accentuato anche dall'utilizzo del dialetto, che differenzia la sua profezia dal resto della lirica, la quale, invece, fa riferimento prevalentemente all'italiano. Si nota dunque come anche in tale contesto l'utilizzo del dialetto sia efficace, dal momento che, in quanto «lingua del profondo, dell'inconscio, di una misteriosa e inattingibile autenticità»,¹⁵⁰ si fa depositario «di un'antropologia non intaccata dal tempo», le cui conoscenze sono ormai scomparse con il declino della civiltà contadina.¹⁵¹ Il dialetto dunque attribuisce veridicità a Nino, che si fa portatore, con la sua parlata, dei valori di una lontana comunità rurale, in grado di vivere in armonia con il paesaggio e di rispettarlo. In questo modo il modello dell'agricoltura intensiva, adottato fino a ora con sconsideratezza, viene presentato al lettore da un punto di vista spesso occultato, o non valutato, poiché costantemente abbracciato a favore di una produzione più florida.

II.8. *Topinambùr e sole*. Il topinambur e le piante di Andrea Zanzotto

L'ottava sezione, con cui si conclude *Sovrimpressioni*, è interamente dedicata a *Topinambùr e sole*, poesia che, per l'atmosfera serena che la contraddistingue, si contrappone nettamente alle precedenti *Avventure metamorfiche*. La «pace altissima che [qui] si respira»¹⁵² potrebbe essere attribuita all'avvenuto finale ricongiungimento tra poeta e paesaggio, che si apprestano ora, secondo Dal Bianco, a divenire i protagonisti di una «*Commedia* oltremondana» che vedrà il suo svolgimento in *Conglomerati*.¹⁵³ *Topinambùr e sole* si può così interpretare come un definitivo «congedo dal mondo di plastica»,¹⁵⁴ manipolato dall'uomo, a cui farà seguito, nella raccolta successiva, il ritorno agli stessi luoghi di *Sovrimpressioni*, esplorati però in chiave oltremondana.¹⁵⁵

In *Topinambùr e sole* il poeta si sofferma un ultimo momento assieme al paesaggio/Natura prima d'intraprendere l'ormai prossimo viaggio; qui questo è simboleggiato dal topinambur, pianta che, per la sua incredibile capacità di sfuggire al

¹⁵⁰ S. DAL BIANCO, *Le lingue e l'inglese degli Haiku*, cit., p. 117.

¹⁵¹ Cfr. E. GAUDENZI, «*La memoria nella lingua*», cit., p. 115.

¹⁵² S. DAL BIANCO, *Il percorso della poesia di Andrea Zanzotto*, cit., p. LXVIII.

¹⁵³ Ivi, p. LXVII.

¹⁵⁴ *Ibidem*.

¹⁵⁵ Cfr. ivi, p. LXXV.

controllo umano, è molto cara a Zanzotto: «infischi[andosene] di ogni ordine coatto di giardini»,¹⁵⁶ con un fiore giallo vivo, il topinambur era dipinto in alcune delle poesie precedenti come in grado di ridare vita a un paesaggio lacerato; ora, assieme al sole, «benevolo papà», la pianta è contraddistinta da valenze antropomorfiche e, in seguito alla descrizione del suo animo vivace, il poeta si rivolge direttamente a essa, con un invito che «dilat[a] l'avventura spazio temporale [...] collocandola tra passato e modernità, osteria e caffè».¹⁵⁷

Si nota così come il topinambur funga da elemento in grado di donare pace e sollievo e da esempio nel raffigurare la più ampia importanza che rivestono le piante nella poesia dell'ultimo Zanzotto:

I fiori di Andrea Zanzotto sono accomunati dal fatto di appartenere alla natura spontanea, al regno della selvatichezza e della libertà, di non essere piante chiuse nei giardini, dentro confini. Anzi, sono essenze che sconfinano, sfuggendo a ogni controllo e recinzione, tanto da essere definite infestanti [...], sono l'immagine della spinta vitale e della forza liberatrice della natura, dell'oltranza a esistere a ogni costo, nonostante la lacerata perdita del paesaggio che ricade sul Poeta come smarrimento sismico e prospettiva di afasia.¹⁵⁸

Non è un caso, dunque, che una buona parte delle poesie dedicate alle piante in *Sovrimpressioni* siano riscontrabili nella terza sezione, nella quale il paesaggio, «al limite della sparizione», è fugacemente tenuto in vita dal topinambur, dalla rosa canina, dalla vitalba. Il topinambur, in particolare, dimostra più di altri la sua ostinazione a crescere, facendo la sua comparsa su «terreni aridi e magri» e prediligendo «luoghi incolti e marginali», trovando rifugio, ad esempio, «lungo i bordi delle strade»¹⁵⁹ e in altri «spazi abbandonati, incolti e per fortuna dimenticati».¹⁶⁰ Questi ambienti rientrano in parte di quelli che Gilles Clément, paesaggista francese, definisce con il nome di «Terzo paesaggio»: aree «indecis[e]», situate «ai margini», «Dove i boschi si sfrangiano, lungo le strade e i fiumi, nei recessi dimenticati dalle coltivazioni, là dove le macchine non

¹⁵⁶ A. ZANZOTTO, *Tra passato prossimo e presente remoto*, cit., p. 1376.

¹⁵⁷ C. LUNARDI, *Nel Kēpos della poesia*, cit., p. 307. Cfr. A. ZANZOTTO, *Sovrimpressioni*, cit., p. 945: «Su, venite anche con me / all'osteria, a prendere un caffè».

¹⁵⁸ C. LUNARDI, *Genius loci: Andrea Zanzotto tra erbe e fiori*, cit., p. 112.

¹⁵⁹ Ivi, p. 111.

¹⁶⁰ EAD., *Nel Kēpos della poesia*, cit., p. 307.

passano»;¹⁶¹ si tratta spesso di «luoghi urbani *délaissés*, stravolti da interventi umani incompiuti o abbandonati, [...] luoghi di faglie, ferite, lesioni, [...] che queste piante tornano a abitare»;¹⁶² è così che il topinambur ricompare ora «lungo gli argini»,¹⁶³ «oltre l'aia» o «sulla concimaia»,¹⁶⁴ luoghi in cui, con la sua esuberanza, sfida le imposizioni dell'uomo, attutendo, con il suo colore, l'infelicità del poeta: il topinambur «lenisce, ripaga, cuce, rammenda gli sbregghi, le falle»¹⁶⁵ e, se scacciato dall'uomo, «finché potr[à], si far[à] più in là»,¹⁶⁶ «come un necessario contrappunto»¹⁶⁷ della crescente antropizzazione del territorio. Con le poesie sui topinambur, dunque, Zanzotto contribuisce all'emancipazione anche dei più piccoli organismi viventi che, degni di riguardo per la loro caparbia nell'apparire in vita, sono invece costantemente soppressi dall'uomo senza che questo, nella maggior parte dei casi, se ne renda conto. Essi sono in senso più ampio una continua manifestazione della natura, la quale si sprigiona in una costante e incontenibile rinascita nonostante gli interventi costrittivi dell'uomo.

Si nota così come le piante di Zanzotto, per la loro eccezionale vitalità, paiano talvolta sacralizzate e, quando non antropomorfizzate, sono addirittura elevate: da esempio riguardo l'equiparazione tra uomo e vegetale può fungere il papavero, che, in *Meteo*, «rimanda alle stragi, ai campi di battaglia, al sangue versato nelle guerre e nel martirio della Resistenza»;¹⁶⁸ all'immagine dei martirî, per la loro fugacità, si legano anche i soffioni di *Diplopie, sovrimpressioni (1945-1995) (Sovrimpressioni)*, elevati poi, in *Conglomerati*, in «pane angelico».¹⁶⁹ Non è casuale, a tal proposito, il timore provato dal poeta, evidenziato da Lunardi, nel muoversi «nel mondo della natura», non solo per le «note allergie di Zanzotto», ma anche «per il senso di mistero di fronte a un regno che non si può avere la presunzione di conoscere e dominare a proprio piacimento»;¹⁷⁰ le piante con cui l'autore interagisce più spesso, infatti, appartengono all'ambito delle «specie spontanee, che nulla hanno a che fare con la mano dell'uomo»:¹⁷¹

¹⁶¹ GILLES CLÉMENT, *Manifesto del Terzo paesaggio*, trad. it. di Filippo De Pieri, Macerata, Quodlibet, 2005 (Montreuil 2004), p. 10.

¹⁶² A. BORGHESI, *Fiori di faglia*, cit., p. 92.

¹⁶³ A. ZANZOTTO, *Meteo*, cit., p. 817.

¹⁶⁴ ID., *Sovrimpressioni*, cit., p. 945.

¹⁶⁵ A. BORGHESI, *Fiori di faglia*, cit., p. 95.

¹⁶⁶ C. LUNARDI, *Genius loci: Andrea Zanzotto tra erbe e fiori*, cit., p. 113.

¹⁶⁷ G. CLÉMENT, *Manifesto del Terzo paesaggio*, cit., p. 59.

¹⁶⁸ C. LUNARDI, *Nel Kēpos della poesia*, cit., p. 312.

¹⁶⁹ Cfr. *ivi*, pp. 312-313.

¹⁷⁰ *Ivi*, p. 312.

¹⁷¹ *Ivi*, p. 311.

Nell'ondivago movimento di attrazione-repulsione, una possibilità di avvicinamento è data dalla comune predilezione – delle piante e del Poeta – per la vita rasoterra e raso-ombra, dove le piante segnano il passaggio dell'esserci e niente altro, ricordando all'umano quanto è insensata la pretesa dell'antropocentrismo che vorrebbe saper cogliere l'infinito del tempo, mentre le piante hanno preceduto la comparsa dell'uomo di milioni di anni.¹⁷²

Talvolta, sono proprio le piante generalmente connotate negativamente a trovare maggior apprezzamento da parte dal poeta: un esempio sono le «superfluenti» vitalbe, dei «rampicant[i] dai fiori biancastri che per selezione naturale si st[anno] via via imponendo nelle campagne degradate, abbarbicandosi ad alberi e tralicci»;¹⁷³ «piante vitali e insieme mortifere, [...] esuberanti al punto da soffocare la pianta ospitante».¹⁷⁴ Alla vitalba è dedicata la poesia *Parché che no posse dirghe VIDISON*, nella sezione *Canzonette ispide*:

I vidison i é
cofà vide ustinade e cative,
i vidison no i é
che par fàrghen fassine e falive.

Par questo i so fior «vitalba»
me toca ciamar, e basta.
No so cossa che i apie a che far
lori, sufiadi in vieri de ben altra casta.

5

I vidison i sòfega e i se intriga
'fa serp e bis e cavei mati che zhiga,
no i ghe assa posto a gnent che no sie lori
par bosch e bus, 'tel scur e 'nte i colori.

10

Almanco in tre parlar frenarla
e sconjurarla 'sta pianta se cogne

¹⁷² EAD., *Genius loci: Andrea Zanzotto tra erbe e fiori*, cit., p. 115.

¹⁷³ STEFANO DAL BIANCO, *Profili dei libri e note alle poesie*, in A. ZANZOTTO, *Le poesie e prose scelte*, cit., p. 1670.

¹⁷⁴ A. BORGHESI, *Fiori di faglia*, cit., p. 97.

Nonostante, nel corso della lirica, la vitalba sia evocata principalmente per mezzo di alcune sue caratteristiche negative, è importante ricordare come, secondo Daria Catulini, questa rivesta una funzione «positiva nel quadro della simbologia zanzottiana», manifestando, attraverso la sua virulenza, «un principio vitale incontenibile, un nucleo di resistenza che si pone in contrasto con lo sfacelo»¹⁷⁶ rappresentato dal mondo che la ospita. Nella lirica citata, in particolare, è interessante l'inatteso apprezzamento nei confronti del fiore di vitalba, per merito del quale il poeta si rifiuta di chiamare la pianta con il suo nome dialettale, "vidison", avvertito come indegno per via del suo suono «ingrato» (vv. 5-8); egli si vede così costretto al ricorso ad altre lingue, garanti di nomi dai suoni e dai significati più gradevoli (vv. 13-16).¹⁷⁷

Attraverso l'ammirazione della flora locale, dunque, il poeta persegue incessantemente un tentativo di valorizzazione di una natura spesso erroneamente considerata 'al servizio' dell'uomo, una concezione che, nel lungo termine, non può che avere esiti rovinosi: se le piante spontanee, infatti, costituiscono il principale mezzo di manifestazione di una natura costantemente ostinata a rinascere nella terza sezione di *Sovrimpressioni*, questa, in seguito alla sua definitiva soppressione nel capitolo centrale della raccolta, non potrà che trovare espressione solamente attraverso la minaccia e il crescente rischio di calamità naturali.¹⁷⁸ Così, nella poesia di Zanzotto, il rispetto per le piante rasoterra, per quanto all'apparenza insignificanti, diviene solamente un esempio del più ampio riguardo che l'uomo deve al mondo che lo accoglie. Il ritorno del topinambur in *Topinambur e sole*, beffarda chiusa di *Sovrimpressioni*, segna, in conclusione, il finale ricongiungimento del poeta con una natura desiderosa di rinascere,

¹⁷⁵ A. ZANZOTTO, *Sovrimpressioni*, cit., p. 928. Trad.: «Le vitalbe sono / come viti ostinate e cattive, / le vitalbe non sono / che per farne fascine e faville. // Per questo i lor fiori «vitalba» / mi tocca chiamare, e basta. / Non so cos'abbiano a che fare / loro, soffiati in vetri di ben altra casta. // Le vitalbe soffocano e si aggrovigliano / come serpi e bisce e capelli pazzi che gridano, / non lascian posto a niente che non sia loro / per boschi e forre, nel buio e nei colori. // Almeno in tre lingue frenarla / e scongiurarla questa pianta si deve / (senza sperare di riuscire a farcela) / – Traveller's Joy, Clematis, Waldrebe –» (ivi, p. 929).

¹⁷⁶ DARIA CATULINI, *La botanica come metafora nell'opera di Andrea Zanzotto*, in «Italian studies», n. 3, 2020, p. 359.

¹⁷⁷ Cfr. A. BORGHESI, *Fiori di faglia*, cit., p. 98.

¹⁷⁸ Cfr. ANDREA ZANZOTTO, *Avventure metamorfiche del feudo*, in ID., *Sovrimpressioni*, cit., pp. 931-942.

ma non più attuabile nel mondo industrializzato; con questa, pertanto, l'io lirico si appresta a compiere, in *Conglomerati*, un irreversibile viaggio nell'aldilà.¹⁷⁹

II.9. *Addio a Ligonàs*. L'addio ai luoghi zanzottiani

Merita infine una menzione la lirica *Addio a Ligonàs* che, sebbene posta in apertura a *Conglomerati*, è strettamente legata alle poesie della prima sezione di *Sovrimpressioni*, ponendo una conclusione alla materia finora trattata. Ci si rende conto che il legame tra *Sovrimpressioni* e *Addio a Ligonàs* è ancor più significativo sapendo che inizialmente la lirica doveva apparire in chiusura alla raccolta;¹⁸⁰ non sono tuttavia chiari i motivi per cui l'autore, in un secondo momento, abbia scelto di porla in esordio a *Conglomerati*: probabilmente «per rimarcare i legami tra le raccolte cosiddette della “deriva”, ribadendone la testualità aperta», oppure «per contraddire e movimentare la struttura chiusa e circolare che si sarebbe formata se *Addio a Ligonàs* avesse chiuso *Sovrimpressioni*».¹⁸¹ È con *Addio a Ligonàs*, inoltre, che ha esordio il «viaggio oltremondano» che secondo Dal Bianco costituisce *Conglomerati*: nella lirica, infatti, lo studioso individua quelli che sono gli «antecedenti» e le «ragioni» del viaggio. *Addio a Ligonàs* si configura dunque, nel contesto di *Conglomerati*, come un «Ultimo sguardo al paesaggio-paese», ormai dominato da un'inesorabile «Devastazione ambientale e umana»;¹⁸² lo scenario tuttavia non emerge in maniera autonoma, ma va chiaramente legato alle questioni affrontate dal poeta nelle sue raccolte precedenti: la lirica, infatti, si apre con una congiunzione consecutiva, «che fa divenire il testo, o addirittura la sezione e il libro tutto, conseguenza di un qualcosa di precedente, di una causa che ora comporta devastanti ripercussioni su un luogo sacro della poesia zanzottiana»;¹⁸³ si può così sostenere che il generale clima di devastazione caratteristico di *Addio a Ligonàs* sia la conseguenza estrema dei mali di cui Zanzotto, nel corso della sua produzione poetica, ha descritto l'evoluzione e che, in *Sovrimpressioni*, hanno raggiunto il loro culmine.

Com'è intuibile dal titolo, centrale in *Addio a Ligonàs* è Ligonàs, appunto, la grande casa-osteria già comparsa in *Verso i Palù*; l'irrequietudine che tuttavia affiorava qua e là

¹⁷⁹ Cfr. S. DAL BIANCO, *Il percorso della poesia di Andrea Zanzotto*, cit., p. LXVII.

¹⁸⁰ Cfr. F. MALINVERNO, *Per «Verso i Palù» di «Sovrimpressioni» di Andrea Zanzotto*, cit., pp. 384-385.

¹⁸¹ Ivi, p. 385.

¹⁸² S. DAL BIANCO, *Il percorso della poesia di Andrea Zanzotto*, cit., p. LXXVIII.

¹⁸³ P. STEFFAN, *Un «giardino di crode disperse»*, cit., p. 54.

in *Ligonàs II* evolve ora in definitiva rassegnazione, essendo oramai la realtà circostante unicamente permeata di morte, dal momento che, nei pressi di Ligonàs, sta per sorgere una nuova area industriale:

E così il purulento, il cancerese, il cannibalese
s'increspa in onda, sormonta
tutto ciò che con ogni amore e afrore di paese
doveva difenderti, Ligonàs, circondato
ormai da funebri viali di future "imprese",
da grulle gru, sfondamenti di orizzonti
che crollano in se stessi
intorno a te.¹⁸⁴

A un contesto di devastazione tanto spietata non sono in grado di opporre resistenza «amore e afrore», dittologia che, come nota Steffan, è intimamente legata a *Sovrimpressioni*: del primo è ora confermata l'assenza, già sospettata in *Ligonàs II* («ma perché [...] l'ombra del disamore [...] s'imporrebbe [...] nelle tue dolci tane?»);¹⁸⁵ il secondo invece, con cui era inneggiato il fieno, figurava in conclusione di *A Faèn*, poesia che, elogiando l'estrema vitalità della natura, è ora in netto contrasto con l'atmosfera funebre di *Addio a Ligonàs*. Steffan mette così in evidenza come in tale occasione abbia fine «quell'aria a tratti trasognata che aveva permesso ancora l'incanto di alcuni luoghi di *Sovrimpressioni*»,¹⁸⁶ ora soppressa dalla cupa realtà. L'industrializzazione tanto sfrenata vede inoltre, tra le sue conseguenze, lo «sfondament[o] di orizzonti / che crollano in se stessi», riprendendo, in questo modo, la poesia *Orizzonti*, di *Idioma*, in cui il poeta ricordava che «Siamo [...] fatti di orizzonte».¹⁸⁷ Così, l'orizzonte «sfondato», abbattuto, non è solo quello paesaggistico, ma anche quello che costituisce il «Soggetto» e la «comunità di cui è parte», la quale 'muore' insieme al paesaggio che, fino a questo momento, era stato un costante punto di riferimento.¹⁸⁸

Si assiste dunque, in *Addio a Ligonàs*, al definitivo affermarsi della «megamalattia»

¹⁸⁴ A. ZANZOTTO, *Conglomerati*, cit., p. 953.

¹⁸⁵ Cfr. P. STEFFAN, *Un «giardino di crode disperse»*, cit., p. 58.

¹⁸⁶ Ivi, p. 59.

¹⁸⁷ A. ZANZOTTO, *Idioma* (1986), in ID., *Tutte le poesie*, cit., p. 709.

¹⁸⁸ Cfr. P. STEFFAN, *Un «giardino di crode disperse»*, cit., p. 70.

già annunciata da Zanzotto in *In questo progresso scorsoio*:¹⁸⁹ questa, introdotta dal climax «il purulento, il cancerese, il cannibalese», si dimostra in grado di porre conclusione all'esistenza dei luoghi tanto cari al poeta, Ligonàs primo fra tutti, «*ómphalos*», «punto nodale» nel sostentamento dell'equilibrio tra uomo e natura. Con l'abbandono della grande casa-osteria, infatti, cessa contemporaneamente l'esistenza di tutti i luoghi cardine nella geografia zanzottiana e, più generalmente, di quanti dei quali non è riconosciuto il valore nel millenario rapporto tra uomo e natura; primi fra questi i palù tra Livenza e Monticano che, tra l'uscita di *Sovrimpressioni* e quella di *Conglomerati*, furono effettivamente travolti da «colate di cemento» per l'infine avvenuta realizzazione dell'autostrada A28.¹⁹⁰

Come ricorda Steffan, inoltre, Ligonàs è *ómphalos* anche nel senso di «tempio, sacrario della poesia stessa»;¹⁹¹ «dissacrare l'«*ómphalos*» Ligonàs [...] significa per Zanzotto inaridire alla radice la poesia stessa, renderne mortale l'anima»¹⁹² e, relativamente al concetto di «anima», il poeta scrisse in un articolo del 1962, *Architettura e urbanistica informali* (poi riapparso nel 2005 in *Il grigio oltre le siepi*): «Bisogna capire che salvare il paesaggio della propria terra è salvarne l'anima e quella di chi l'abita».¹⁹³ Se s'interpretano così Ligonàs e gli altri luoghi zanzottiani come detentori della poesia, in quanto arte capace di rendere memoria per l'eternità a quanto è da essa rappresentato, dissacrare il luogo significa, per prima cosa, rendere mortale la poesia e, conseguentemente, l'anima di quanti in essa possono avere riconoscimento.¹⁹⁴ Ligonàs dunque, cessando dal suo ruolo di *ómphalos*, non ha più alcuna influenza nel sostentamento dell'equilibrio del mondo odierno, sul cui sfondo ora si staglia inerme:

Resta il tuo nome finalmente espresso
Sull'arca che tu fosti, dopo tanta latenza:
inutile alzabandiera
in una cosca sera

¹⁸⁹ Cfr. A. ZANZOTTO, *In questo progresso scorsoio*, cit., pp. 33-34.

¹⁹⁰ Cfr. P. STEFFAN, *Un «giardino di crode disperse»*, cit., p. 65-66.

¹⁹¹ Ivi, p. 62.

¹⁹² *Ibidem*.

¹⁹³ ANDREA ZANZOTTO, *In margine a un vecchio articolo*, in F. VALLERANI, M. VAROTTO (a cura di), *Il grigio oltre le siepi*, cit., p. 157.

¹⁹⁴ Cfr. P. STEFFAN, *Un «giardino di crode disperse»*, cit., p. 63.

che tutto copre in pece di demenza.¹⁹⁵

Si assiste così, attraverso il propagarsi delle zone industriali nelle aree contigue alla casa-osteria, a un irrefrenabile processo di modernizzazione delle campagne care a Zanzotto, in seguito alla cui scomparsa la regione assume sempre più le sembianze tipiche della periferia diffusa, definita dall'autore come «una specie di città-giardino (ma sempre meno giardino e sempre più periferia di città)».¹⁹⁶ Il fenomeno va inteso come l'esito di una maggiormente sconsiderata proliferazione edilizia, che, avendo già coinvolto il più ampio territorio italiano nei decenni trascorsi, ora ricopre e imbruttisce definitivamente, attraverso la rapida realizzazione di infrastrutture unicamente mirate al guadagno immediato, un paesaggio che per anni si era reso ispiratore di poesia. Con *Rio fu*, lirica che in *Conglomerati* accompagna *Addio a Ligonàs*, è infine reso presente come tale piaga invada non solo le campagne, ma anche i centri abitati: la contrada Zauberkraft (pseudonimo con cui Zanzotto, nelle sue poesie, indicava la Cal Santa, il luogo della sua infanzia),¹⁹⁷ della quale il poeta permette di presagire un onorevole passato di miseria, «con qualche soldo in più» si lascia trasfigurare da «Cento capannoni puzzolenti».¹⁹⁸

L'eruzione del brutto, della distonia, della cancerosità, in un settore che condiziona da vicino la nostra vita quotidiana, come quello architettonico-urbanistico, ci dice che la nostra è solo l'ombra di una società, che noi siamo solo ombre di uomini, che il caldo sangue economico di questa società ha ben poco di umano.¹⁹⁹

L'origine del problema, secondo Zanzotto risiede nell'inadeguatezza dello Stato italiano nel gestire le risorse economiche a sua disposizione nei decenni successivi alla Seconda guerra mondiale, inadeguatezza poi confermata dalla «proliferazione casuale e mostruosa delle città». Ciò avviene anche tramite una crescente «privatizzazione» del suolo, attraverso la cui deturpazione i «singoli» sono in grado di raggiungere il benessere economico, ignorando, tuttavia, i risvolti «estetici[i] morali e sociali» delle loro azioni: il

¹⁹⁵ A. ZANZOTTO, *Conglomerati*, cit., p. 953.

¹⁹⁶ ID., *In questo progresso scorsoio*, cit., p. 28.

¹⁹⁷ Cfr. E. DALL'ANESE, *Il Quartier del Piave e la Valle del Soligo*, cit., p. 25.

¹⁹⁸ A. ZANZOTTO, *Conglomerati*, cit., p. 954.

¹⁹⁹ ID., *In margine a un vecchio articolo*, cit., p. 157.

degrado del territorio infatti, sostiene Zanzotto, avviene «con danno di tutti».²⁰⁰ Le conseguenze sui cittadini dell'espansione del «paese del cemento» sono state studiate, ad esempio, da Vallerani che, in *Italia desnuda*, mette in evidenza come la crescente antropizzazione del territorio sia effettivamente in grado di dare origine a delle vere e proprie forme di nevrosi.²⁰¹ Lo stesso Zanzotto sottolinea come l'aggressione da parte dell'uomo dei luoghi della vita quotidiana abbia conseguenze nefaste sulla società:

Ora, tutta questa bruttezza che sembra quasi calata dall'esterno [...] non può non creare devastazioni nell'ambito sociologico e psicologico. Vivere in mezzo alla bruttezza non può non intaccare un certo tipo di sensibilità, ricca e vibrante, che ha caratterizzato la tradizione veneta, alimentando impensabili fenomeni regressivi al limite del disagio mentale. Per esempio, aggressività, umori rancorosi, intolleranze e spietatezze mai viste, secondo la logica di sbrogliare la crisi sociale – che si fa sempre più acuta – etnicizzandola.²⁰²

Così il malessere degli abitanti, la «megamalattia» annunciata da Zanzotto, trova ora esplicita espressione nei nomi delle vie, «via Alzheimer, [...] via Catarro, via Borderline»,²⁰³ luoghi della vita di tutti i giorni e dimostrazione di come l'incontrollata spinta al progresso e il cieco inseguimento della ricchezza abbiano causato non solo devastazione ambientale, ma anche un grave deterioramento della qualità della vita umana. È infatti ora possibile notare come, in seguito alla definitiva distruzione del mondo che lo ospita, descritta in *Sovrimpressioni*, l'uomo appaia relegato a uno stato di profonda infelicità, da cui gli è impossibile sfuggire: perduto il prezioso legame con l'ambiente, non gli rimane che il grigiore delle città, nelle quali, tuttavia, soffre per la «distruzione di risorse e ricchezze naturali», per l'«impennata di malattie, dell'inquinamento» e per il «diffondersi della droga».²⁰⁴

Si delinea, in questo modo, uno scenario critico che, rappresentabile in «un'iperbole», Zanzotto sintetizza in un breve epigramma: «*In questo progresso scorsoio / non so se vengo ingoiato / o se ingoio*».²⁰⁵ Con queste righe l'autore denuncia

²⁰⁰ Ivi, p. 156.

²⁰¹ Cfr. F. VALLERANI, *Italia desnuda*, cit., p. 27.

²⁰² A. ZANZOTTO, *In questo progresso scorsoio*, cit., p. 28.

²⁰³ ID., *Conglomerati*, cit., p. 954.

²⁰⁴ ID., *In questo progresso scorsoio*, cit., p. 36.

²⁰⁵ *Ibidem*.

l'inarrestabile smania della società a lui contemporanea di voler «ingozzare», verbo con cui si riferisce al persistente volersi accaparrare i prodotti della pleora.²⁰⁶ “Ingozzare”, però, riconduce anche al perenne desiderio di raggiungimento di un sempre maggiore stato di agiatezza, permesso dall'incontrollata espansione delle città; l'impossibilità di stabilire se ciò che ne consegue siano svantaggi («*non so se vengo ingoiato*») o vantaggi («*o se ingoio*») è data dalle evidenti ripercussioni sulla società (già messe in evidenza) causate dalla costante repressione ed emarginazione degli ambienti naturali. Così, mentre l'integrità di questi è costantemente minacciata dai danni derivanti dall'erroneo utilizzo della scienza, l'inquietante immagine del nodo scorsoio, destinato a serrarsi, suggerisce come la società umana si stia sempre più avvicinando al definitivo collasso.

²⁰⁶ Cfr. ID., *Eterna riabilitazione da un trauma di cui s'ignora la natura*, cit., p. 67.

CAPITOLO TERZO

LA «PERIFERIA DIFFUSA» RACCONTATA DA VITALIANO TREVISAN

III.1. *Works*: l'alienazione nel mondo contemporaneo

L'esito delle trasformazioni descritte nei capitoli precedenti vede la sua realizzazione nell'opera di Vitaliano Trevisan, autore rivelatosi ben in grado di mettere in evidenza le contraddittorietà della società a cui apparteneva. Importante spunto nella stesura dei suoi scritti, infatti, è sempre stato il suo paese d'origine, Cavazzale (e più generalmente la provincia vicentina), il cui aspetto, trasfigurato dall'intervento umano, pare configurarsi come la principale causa dei disagi manifestati dai personaggi descritti. *Works* (2016), romanzo di carattere autobiografico, si rende esemplificativo riguardo il degrado ambientale e sociale ormai caratterizzanti il Veneto contemporaneo, narrando la difficoltà del protagonista nel riuscire ad affermarsi all'interno di una società e di un territorio a lui ostili.

L'opera si costruisce attraverso una minuziosa rassegna delle diverse esperienze lavorative che, dal 1976 al 2002 (anno in cui Trevisan ha intrapreso definitivamente la carriera artistica), hanno visto impegnato l'autore. Queste tuttavia, condizionate dal rapido sviluppo capitalistico conosciuto dal Veneto nel secondo Novecento, divengono riflesso del più ampio clima frenetico generato da quanti, in quegli anni, vedevano nel progresso il definitivo approdo a una condizione agiata; una frenesia che, ancora oggi, caratterizza i processi di produzione. Le attività descritte, non a caso, paiono spesso monotone e tediose, gli ambienti cupi e scarsamente stimolanti, i ritmi estenuanti: quasi nessuna di esse si rivela in grado di appagare le esigenze del protagonista il quale, vagando costantemente alla ricerca di un'occupazione 'migliore', ricade in un perenne stato di precarietà. La situazione, inoltre, pare aggravata dal semplice contesto rappresentato dalla regione veneta, regione che, stando a Trevisan, fa del lavoro una vera

e propria «religione».¹ Pare evidente, in seguito a una lettura di *Works*, come tale entusiasmo da parte della popolazione sia favorito anche da un profondo desiderio di crescita economica, processo che, tuttavia, non si rivela privo di conseguenze sulla società e sui suoi paesaggi.

Sebbene infatti il punto focale del romanzo rimanga costantemente il tema del lavoro, non può essere trascurata la centralità rivestita dal paesaggio che, evolutosi assieme alla società a cui dà dimora, condiziona celatamente le vite di quanti l'abitano. Esso dunque, anche se nominato solo sporadicamente tra un'esperienza lavorativa e l'altra, diviene un imprescindibile coprotagonista di *Works*, in quanto rappresentante del crescente degrado. Se tuttavia la componente naturale che solitamente lo caratterizza era ancora individuabile in *Libera nos a malo* e in *Sovrimpressioni*, in *Works* essa scompare. Qui infatti la natura è concepita solamente come un mezzo da sopraffare per conseguire la ricchezza, ed è così che l'unico paesaggio che per via delle sue componenti artificiali viene costantemente evocato rimanda unicamente allo scenario di una tetra grande città.

È interessante, a tal proposito, la visione di Scaffai che, in *Letteratura e ecologia*, mette in evidenza un'importante componente soggettiva nella descrizione del paesaggio: secondo lo studioso, infatti, con tale termine si «designa in origine la rappresentazione dello spazio osservato e non lo spazio stesso»,² mettendo in questo modo al centro un "io" che osserva e il contesto in cui questo si muove.

La "nascita" del paesaggio avviene infatti attraverso il soggetto, che dapprima distoglie lo sguardo dal contesto, rivolgendolo alla propria interiorità; poi torna a osservare ciò che all'esterno lo circonda percependone e descrivendone gli aspetti che meglio corrispondono a quanto la coscienza ha scoperto di sé. Un'andata e un ritorno, dunque, che segnano la distanza tra l'uomo e la natura in due opposte direzioni: dal contesto all'io e da questo al paesaggio.³

La componente soggettiva è sicuramente importante in *Works*, in cui l'interpretazione del paesaggio del protagonista è strettamente condizionata dalla società in cui vive e a cui non si sente appartenere; non è dunque casuale che, con il procedere della narrazione, a

¹ Cfr. VITALIANO TREVISAN, *Works*, Torino, Einaudi, 2022 (2016), p. 14.

² N. SCAFFAI, *Letteratura e ecologia*, cit., p. 24.

³ Ivi, pp. 24-25.

un sempre più persistente pessimismo da parte del protagonista, si accompagna un paesaggio connotato in maniera maggiormente negativa. Stando dunque alle parole di Scaffai, per comprendere lo stato d'animo del protagonista (e la caratterizzazione del paesaggio a esso collegato) sarebbe necessario, prima di tutto, esaminare il rapporto esistente tra l'io narrante e il suo contesto. Tale contesto, però, non ha delle parvenze gradevoli:

Probabilmente scoppiai a piangere. All'epoca mi succedeva spesso, mano a mano che mi rendevo conto del mondo in cui, contro la mia volontà, mi ritrovavo a vivere. Un mondo che non mi piaceva affatto, che non mi era mai piaciuto, nemmeno da bambino, e più crescevo meno mi piaceva.⁴

Il passaggio è tratto dal primo capitolo del romanzo, *Come tutto ebbe inizio*, nel quale il protagonista, ancora adolescente, si scontra per la prima volta con il mondo del lavoro e, a suo malgrado, comprende che faticare è ciò a cui sarà costretto per il resto della sua vita, anche al costo di sacrificare i suoi sogni; tale raccapricciante presa di coscienza è aggravata dalla consapevolezza che le proposte lavorative offerte dalla società odierna non paiono particolarmente stimolanti. L'animo perennemente abbattuto del protagonista si riversa quindi sul modo di vedere il paesaggio vicentino che, ormai per la maggior parte artificiale, assume le fattezze di una prigione.

È dunque interessante notare come, nel corso del romanzo, la scrittura si configuri per il protagonista quale unica via di salvezza, in quanto attività in cui sono riposte le speranze per una futura carriera artistica, la sola concreta possibilità di soddisfazione; proprio attraverso il raggiungimento di tale traguardo avrà origine *Works*, attraverso cui la figura dell'autore finisce per coincidere con quella del protagonista. La scrittura nel romanzo è inoltre concepita come un'attività liberatoria, in grado di donare sollievo tanto al narratore-protagonista, quanto all'autore stesso e sebbene l'opera, a un primo impatto, possa parer nascere da un desiderio di denuncia del degrado oggigiorno caratterizzante il Veneto, collocandosi forse, nel «filone della “narrativizzazione dell'esperienza” e del “realismo testimoniale”»,⁵ l'autore ribadisce invece una concezione di scrittura come

⁴ V. TREVISAN, *Works*, cit., p. 19.

⁵ SERGIO BOZZOLA, *Sintassi e narrazione in Vitaliano Trevisan. Una nota a Works*, in «Ticentre. Teoria Testo Traduzione», n. 20, 2023, p. 217, in nota.

necessità:

il mio progetto letterario è semplice: continuare a scrivere in prima persona cercando di alleggerire “io” il più possibile.⁶

A dispetto di ogni genere di classificazione, dunque, l'autore sembra infine voler istituire un'autonomia dell'opera, la quale, sfuggendo a ogni pretesa di classificazione, si limita semplicemente a «st[are] in piedi per conto suo, senza altro scopo se non stare in piedi per conto suo».⁷

Ciononostante, non può essere ignorato il tono di denuncia che, seppur come conseguenza secondaria, emerge nel corso della narrazione: costante bersaglio polemico delle riflessioni del narratore-protagonista, infatti, è il governo della Democrazia Cristiana, di cui è costantemente smontata la «metanarrazione»⁸ attraverso cui questo ha trovato approvazione nella comunità. Il partito, infatti, pare sia riuscito ad affermarsi rendendosi promotore di un inarrestabile processo di modernizzazione, capace di garantire allo Stato italiano il raggiungimento dell'agognato benessere, presentandosi dunque «sotto una luce di necessità». È tuttavia attraverso la realizzazione di tali promesse che il protagonista vede il raggiungimento dell'odierna condizione di decadimento ambientale e sociale, conseguenza, invece, di un improprio impiego delle risorse.

È importante sottolineare, infine, che la polemica effettuata (forse volontariamente) da Trevisan giunge al lettore con una maggiore urgenza anche per merito del ricorso a una prospettiva straniante. Questa, rendendosi portatrice di una prospettiva *prospettivista*

⁶ VITALIANO TREVISAN, *Ritorno alla realtà? Otto interviste a narratori italiani*, in «Allegoria», n. 57, 2008, p. 23.

⁷ ID., *Works*, cit., p. 19, in nota.

⁸ «I “grandi racconti” o “metanarrazioni” sono discorsi onnicomprensivi, modelli di sapere che pretendono di avere una presa diretta sul divenire storico e sul processo di emancipazione. In realtà si tratta, spiega [Jean-François] Lyotard, di forme di autorappresentazione in cui il potere perviene a legittimare i propri apparati repressivi. La forza delle metanarrazioni sta nella loro ampiezza e universalità. Esse trasformano in costrutti cognitivi stati di fatto e forme mentali che sono invece esclusivamente frutto di convenzioni sociali. In questo, tuttavia, sta anche la loro debolezza. Proprio perché ampie e universali, le metanarrazioni non corrispondono a nessuna realtà empirica; non c'è nessuna legge che le avvalorì o le dimostri, e quindi esse non hanno alcun fondamento scientifico oggettivo. Si tratta grosso modo di quelle che Marx e Engels a metà Ottocento avevano chiamato “ideologie”: grandi modelli ideali (lo stato, la religione, la scienza ecc.) utilizzati dalle strutture di potere per presentarsi sotto una luce di necessità e diventare strumenti di controllo della società, fino a essere interiorizzati dagli individui sotto forma di “falsa coscienza”» (S. IOVINO, *Ecologia letteraria*, cit., p. 38).

(che annulla ogni tentativo di definizione), pare eliminare nel lettore ogni certezza nel momento in cui comprende l'assurdità dell'illimitata crescita economica alla quale egli si è finora lasciato coinvolgere. Si nota come lo straniamento trovi ampio utilizzo nei momenti in cui il narratore presenta da un punto di vista inconsueto le novità apportate in paese o quanto si è ormai affermato in seguito alla rapida crescita economica. Tale meccanismo è facilitato soprattutto dalla caratterizzazione del protagonista, che non godendo di buona reputazione tra i suoi compaesani appare spesso come una figura schiva e ostile. Il protagonista stesso si riconosce come una figura «atipica»⁹ e il suo continuo sottolineare una 'diversità' facilita il processo di naturalizzazione.

Contribuisce allo straniamento, inoltre, la difficoltà nell'attribuire un'identità ben definita al protagonista: sebbene il romanzo, infatti, posseda un forte stampo autobiografico, l'esatta corrispondenza tra narratore-protagonista e autore non è mai confermata in maniera definitiva, impedendo così di individuare chiaramente l'origine dell'enunciato. Leggendo *Works*, infatti, il lettore, per via delle forti somiglianze tra autore e narratore-protagonista, sarà portato a credere che i due siano la stessa persona; ciò tuttavia non è mai confermato esplicitamente: è assente ciò che Philippe Lejeune definisce «patto autobiografico», attraverso cui è attestata la corrispondenza d'identità tra autore e narratore-protagonista.¹⁰ Ciò che potrebbe indurre a supporre che i due siano la stessa persona sono i costanti riferimenti, da parte del narratore, alla stesura di *Works* e alle altre opere, già rese pubbliche, appartenenti allo stesso autore. Egli, tuttavia, pare negare costantemente tale possibilità non rendendo mai esplicito il nome del protagonista nel corso del romanzo e, talvolta, occultandolo, come accade ad esempio nel secondo capitolo, *Il mio libretto di lavoro*: nonostante in tale occasione, infatti, siano condivise nella loro completezza tutte le informazioni riportate nel libretto del lavoro del protagonista, qui nemmeno è palesato il nome, volontariamente sostituito dai puntini di sospensione.¹¹ Sebbene, dunque, il costante riferimento alle opere di Trevisan paia fungere da patto autobiografico «implicito»,¹² la decisione di non voler attribuire un nome proprio al protagonista rende difficile l'effettiva realizzazione del patto. L'opera, d'altra parte, si conclude con un'affermazione attraverso cui pare invece realizzarsi il «patto

⁹ Cfr. V. TREVISAN, *Works*, cit., pp. 606-607.

¹⁰ Cfr. PHILIPPE LEJEUNE, *Il patto autobiografico*, trad. it. di Franca Santini, Bologna, Il Mulino, 1986 (Paris 1975), p. 26.

¹¹ «Visitato il fanciullo...» (V. TREVISAN, *Works*, cit., p. 23).

¹² Cfr. P. LEJEUNE, *Il patto autobiografico*, cit., p. 27.

romanzesco»,¹³ con cui, al contrario, l'autore rende manifesta l'inattendibilità di parte degli episodi narrati: «Tutto ciò che potrebbe incriminarmi è frutto d'invenzione». ¹⁴ Il lettore è in questo modo messo al corrente del fatto che nel romanzo sono presenti episodi d'invenzione, i quali, in linea teorica, dovrebbero limitarsi solamente a quelli in grado di mettere in cattiva luce l'autore; in seguito a tale dichiarazione, tuttavia, il lettore potrà continuare a fidarsi dell'autore e considerare veritieri anche gli episodi non incriminanti?

L'impossibilità di attribuire un'identità al protagonista ha conseguenze importanti sul modo in cui il racconto sarà percepito: tale vaghezza infatti, oltre a rendere lo straniamento ancora più efficace, sembra ricondurre anche a un opprimente senso di alienazione sperimentato dal personaggio principale che, nella società odierna, non è più in grado di attribuirsi un'identità; egli, sommerso dai numerosi stimoli provenienti da una sempre più crescente pletora e sopraffatto dai disumani ritmi lavorativi, non è più in grado di riconoscere nemmeno se stesso e non trovando, conseguentemente, una posizione lavorativa che lo soddisfi, è impossibilitato ad affermare la propria identità. Tale impedimento è infine, come sempre, da legare anche all'instabilità di un paesaggio che, in continua evoluzione e sempre più incerto e indefinito (anche nei suoi confini), non può più fungere da riferimento per quanti lo abitano.

III.2. Un paese in rapida crescita

Il panorama presentato da Trevisan nei capitoli iniziali di *Works* si configura come la continuazione dello scenario su cui *Libera nos a malo* era giunto e si era interrotto: una società che, evasa da una condizione di miseria, si avvia progressivamente verso una definitiva agiatezza. Nel corso degli anni Settanta, periodo in cui il protagonista muove i suoi primi passi nel mondo del lavoro, tale processo è nel pieno del suo vigore e, nonostante i mutamenti non siano ancora definitivi e vi siano ancora delle tracce di povertà, gli abitanti di Cavazzale preannunciano un futuro promettente, specie se rapportato alle scarse possibilità di affermazione economica che caratterizzavano la società contadina. Ciò è quanto è lasciato presagire dal padre del protagonista:

¹³ Cfr. *ivi*, pp. 27-28.

¹⁴ V. TREVISAN, *Works*, cit., p. 651.

[mio padre mi stava dicendo] che ero fortunato, io e tutti quelli della mia generazione, eravamo fortunati a essere nati quando eravamo nati; che ai suoi tempi, alla mia età, lui lavorava già da qualche anno e i pochi soldi che guadagnava doveva darli tutti in casa, e ringraziare dio se suo padre gli lasciava qualcosa per le piccole spese [...]; che eravamo fortunati, ripeteva mio padre di ritorno dalla fabbrica di gabbie per uccelli, perché avevamo abbastanza da mangiare e non avevamo idea di cosa volesse dire aver fame, avevamo un tetto sicuro sopra la testa, e potevamo studiare, fare le scuole medie, che né lui né mia madre avevano potuto fare, e dopo le medie pure le superiori, e finite le superiori addirittura l'università, cosa che ai suoi tempi era possibile solo per i figli dei ricchi; e se poi non avevamo voglia di studiare, pazienza, si può sempre andare a lavorare; e anche qui non sapete quanto siete fortunati, diceva, perché lavoro, grazie a dio, ce n'è per tutti, basta aver voglia di lavorare;¹⁵

Trevisan dipinge in questo modo una società che si è rivelata in grado di trarre dall'onda del progresso tutto ciò che le si potesse rivelare utile per raggiungere la prosperità e l'agiatazza economica, una società che, viste le apparentemente infinite possibilità di arricchimento, sembra avviarsi verso un inarrestabile processo di crescita, il quale non tiene conto, tuttavia, delle non trascurabili conseguenze sociali e ambientali.

La possibilità individuale di poter attingere alla ricchezza è confermata anche dal rapido espandersi di attività produttive e industriali, attraverso la cui installazione i singoli possono realizzarsi economicamente. Si tratta di un fenomeno, tuttavia, destinato a sfuggire di mano, tanto che oggigiorno, scrive Trevisan, «uno *impianta* un'attività industriale, come se scavasse un buco nel terreno e ci impiantasse dentro la sua fabbrica come si pianta un albero».¹⁶ Così l'autore, portando l'esempio di un contadino che, abbandonata l'attività del coltivare, «impianta» una «fabbrica di polli», poiché maggiormente redditizia,¹⁷ lascia intendere come sia effettivamente avvenuto un cambio di mentalità, nel corso degli anni del *boom* economico. La società, infatti, si distacca ora da un passato di povertà basato sulla vita all'aperto, favorendo invece schemi e modalità lavorative più fruttifere. Si assiste dunque, contemporaneamente all'abbandono degli ambienti rurali, all'espandersi di quelli industriali che, crescendo senza alcun limite

¹⁵ Ivi, pp. 15-16.

¹⁶ Ivi, pp. 209-210.

¹⁷ Cfr. *ibidem*.

danno origine ad aree urbane sempre più vaste. L'evoluzione di pensiero che trova espressione attraverso tale fenomeno è accentuata, in particolare, dall'opposizione che l'autore pare istituire tra «albero» e «attività industriale»: avendo perso il prezioso legame con la campagna è infatti dimenticato il valore dell'albero (rappresentante della più ampia natura) nel sostentamento della vita umana, ora 'superato' dalle attività industriali, che accecano l'uomo trasmettendo un falso ideale di benessere.

Non è un caso, allora, che molte delle esperienze lavorative condivise appartengano all'ambito edile e architettonico, nel corso delle quali il protagonista assume, ad esempio, i ruoli di manovale, geometra, tecnico disegnatore, muratore, ecc.¹⁸ L'improvviso emergere di cantieri e nuove zone industriali e residenziali a pochi passi da Cavazzale sono sintomo di un'irrefrenabile frenesia che trova espressione anche nei nomi delle vie: «vie del Lavoro, dell'Artigianato, del Progresso».¹⁹ L'ampiezza del fenomeno è tale che nemmeno il protagonista si rivela in grado di sottrarsi, ammettendo, a suo malgrado, di avervi contribuito, avendo egli dato origine a fabbricati sempre più brutti, prodotti unicamente per soddisfare l'urgente esigenza di costruire:

Quel palazzetto in centro storico fu il mio primo. Vi lasciai anche un segno, un'altra di quelle piccole *opere di periferia* che ogni tanto incontro camminando, intendo al presente, e sempre, incontrandole, mi dico: To'! ma guarda, quello l'ho disegnato io, e sempre un po' me ne vergogno. E quell'orribile portoncino d'ingresso in ferro e vetro antisfondamento mi fa decisamente vergognare ogni volta che lo vedo. Non mi sembra possibile averlo disegnato, averlo addirittura pensato!, ah dio, cosa avevo nella testa?²⁰

Fra le tante brutture a cui per qualche motivo ha contribuito il protagonista spicca «Un normalissimo cancello d'ingresso» dotato di «un muro in calcestruzzo che parte da terra, ingloba il citofono e le cassette della posta nella spalla, e poi si sviluppa in un arco che si apre diventando tettoia».²¹ Il protagonista, nonostante tutto, pare dimostrarsi comprensivo verso chi, per lavoro, ha contribuito all'imbruttimento del territorio, scagliandosi invece

¹⁸ Cfr. ELISA GAMBARO, *Il lavoro disegna il mondo: struttura romanzesca e sguardo antropologico in Works di Vitaliano Trevisan*, in «Allegoria», n. 82, 2020, p. 73.

¹⁹ V. TREVISAN, *Works*, cit., p. 432.

²⁰ Ivi, p. 123.

²¹ Ivi, p. 114, in nota.

contro chi ha movimentato tale processo mascherando la propria attività, fingendo di perseguire il bene comune.²²

Le realizzazioni architettoniche in tale contesto oggetto di discussione vedono la loro più ampia proliferazione nei capitoli *Enzimi* e *Enzimi n. 2*, termine per la cui definizione Trevisan fa affidamento al *Dizionario italiano ragionato*: «Composto proteico elaborato da cellule viventi, indispensabile per le reazioni chimiche che sono alla base di ogni processo biologico, in cui esso opera come biocatalizzatore, cioè come provocatore o acceleratore del fenomeno»;²³ Trevisan così, attraverso il linguaggio della chimica, sembra alludere al più ampio fenomeno di deturpazione e frammentazione del territorio, in cui, si può sostenere, «architetti, ingegneri, geometri, dipendenti pubblici, imprenditori eccetera»²⁴ fungano, appunto, da ‘biocatalizzatori’ nella creazione di una più ampia periferia diffusa. L’utilizzo di tale metafora permette di comprendere quanto tale tema sia caro all’autore, sempre molto attento al legame tra i personaggi che descrive e il mondo che li ospita.

III.3. L’instaurarsi di un nuovo sistema economico e produttivo

L’inconsulta usurpazione del territorio appena descritta potrebbe in realtà essere interpretata come solamente una delle conseguenze di un più ampio processo di degenerazione, il cui esordio pare datato dal narratore al 1876, anno di inaugurazione della linea ferroviaria Vicenza-Schio. L’installazione della ferrovia è infatti significativa nel complessivo equilibrio della società, essendo questa ritratta, con la sua presenza, nell’atto di «tagli[are] in due il paese passando proprio attraverso il suo centro»,²⁵ dunque di dividerlo.

L’instaurarsi della ferrovia nel paesaggio italiano è stato oggetto di studio di Emilio Sereni che, in *Storia del paesaggio agrario italiano*, descrive come tale elemento si sia gradualmente inserito nel contesto storico-economico, evidenziando, allo stesso tempo, come dal periodo risorgimentale fino ai giorni d’oggi sia divenuto parte integrante del territorio. Ciò che più di qualunque altra cosa rende importante l’introduzione della

²² Cfr. *ivi*, p. 194.

²³ *Ivi*, p. 110.

²⁴ *Ivi*, p. 163.

²⁵ *Id.*, *Dove tutto ebbe inizio. Works-non-works* (2022), in *Id.*, *Works*, cit., p. 670, in nota.

ferrovia è, secondo Sereni, «l'influenza decisiva» che questa esercita «sulla penetrazione dei rapporti mercantili e capitalistici dell'agricoltura italiana»:²⁶ infatti, in seguito all'abbattimento delle barriere doganali permesso dall'Unità d'Italia, erano emerse le condizioni «per la formazione di un mercato nazionale dei prodotti agricoli, e per la conseguente specializzazione regionale delle culture, regolata ormai dalle leggi della concorrenza e del profitto capitalistico».²⁷ Questo fenomeno, ricorda Sereni, non riguarda solamente l'agricoltura, ma coinvolge anche «nuove branche di attività artigianesche o industriali».²⁸

Con l'inaugurazione della linea ferroviaria, dunque, sembra affermarsi un nuovo modello economico che, attraverso la specializzazione della produzione e la crescente possibilità di esportazione, permette infine di raggiungere la ricchezza. «Non a caso», scrive Trevisan, «lo stesso anno [...] si inaugura il canapificio»²⁹ stabilimento che si rifà anch'esso, a modalità di produzione capitalistiche. Sembra sia dunque a partire da tali novità che la comunità rurale comincia ad acquisire un disincanto precedentemente sconosciuto, permesso da un presagio di ricchezza che avrebbe garantito l'evasione da una vita di sacrifici e di sofferenze. Attraverso il denaro, tuttavia, pare si assista in paese anche all'emergere di una nuova forma d'individualismo e a una sempre più concreta frammentazione: attraverso il denaro ognuno è portato a pensare unicamente a se stesso e i paesani paiono ora divisi tra loro proprio come conseguenza della ferrovia. Oltre a una divisione fisica, infatti, si ha anche una separazione sul piano relazionale: il paese si è diviso «soprattutto nelle teste dei suoi abitanti»,³⁰ e quanti vivono nella parte «*de 'à de 'e sbarre*»³¹ divengono immediatamente degli sconosciuti o, peggio, dei nemici. Trevisan rende presente come tale divisione abbia delle ripercussioni malsane nell'atteggiamento della popolazione, istigandola all'odio e alla violenza: è raccontato infatti come, nel corso delle partite a basket in cui avevano preso l'abitudine di scontrarsi le due divisioni del paese, i cittadini si radunassero in «opposte e agguerrite tifoserie, le cui frange più estreme

²⁶ EMILIO SERENI, *Storia del paesaggio agrario italiano*, Bari, Laterza, 1982 (1961), p. 367.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ *Ivi*, p. 369.

²⁹ Cfr. V. TREVISAN, *Dove tutto ebbe inizio*, cit., p. 670, in nota.

³⁰ *Id.*, *Works*, cit., p. 72, in nota.

³¹ *Ibidem*, in nota. Trad.: «*di là delle sbarre*» (*ivi*, p. 73).

[...] arrivavano volentieri alle mani e, – accadde una sola volta, ma accadde – anche ai coltelli».³²

In *Works* traspare dunque una visione negativa della ferrovia, in quanto emblema di un nuovo sistema economico e sociale destinato a separare la popolazione; l'idea che questa si faccia portatrice di un mutamento non trascurabile nella società è condivisa anche dall'architetto Vittorio Giacomini, secondo cui la ferrovia «rappresenta un grande segno, che incide e modifica il territorio, portandovi e marcandovi il destino dell'industrializzazione».³³

Da un passaggio, in particolare, è resa manifesta la visione della ferrovia come causa originaria dell'odierno senso di smarrimento. Il protagonista, nel corso delle sue abituali passeggiate, giunto in prossimità del passaggio a livello, condivide l'esitazione sul da farsi per proseguire il cammino: «Sono indeciso: mi siedo su una panchina dell'assurdo giardinetto dedicato al “più grande dei poeti minori” (De Sanctis), o proseguo, attraverso il passaggio a livello, e mi siedo su una panchina del monumento ai caduti delle due guerre?».³⁴ L'indugio nel continuare il percorso attraversando la ferrovia potrebbe dunque essere letto come un più generale stato di confusione della popolazione, causato dalle trasformazioni connesse all'avvenimento appena descritto.

Si può quindi sostenere che la ferrovia sia effettivamente all'origine di un mutamento economico e sociale che ha avuto possibilità di realizzarsi pienamente solo nel secondo Novecento, mutamento che ha come conseguenza l'odierno insensato ma condiviso desiderio di crescita (economica e non solo) senza limiti, aspirazione accettata passivamente poiché imposta da una volontà superiore. Ciò è oggetto di discussione, ad esempio, nel *Ponte*:

Il mondo non ha mai visto una tale quantità di esseri umani, e anche gli stessi esseri umani non hanno mai avuto a che fare con una tale quantità di loro simili. Tutte queste teste che pensano anche se non pensano. Pensano di pensare, se pensassero davvero, non saremmo a questo punto; e tutte che pensano in modo diverso, o meglio pensano di pensare in modo diverso, mentre in realtà pensano tutte nello stesso

³² Ivi, p. 72, in nota.

³³ Il passaggio, proveniente da VITTORIO GIACOMINI, *La questione abitativa*, in GIOVANNI BRESSAN, MARIANO ILLETTERATI, VITTORIO GIACOMINI, *Cavazzale e i Roi*, Marostica, Banca popolare di Marostica, 2000, è citato in V. TREVISAN, *Dove tutto ebbe inizio*, cit., p. 670, in nota.

³⁴ V. TREVISAN, *Dove tutto ebbe inizio*, cit., p. 670.

modo, cioè non pensano. E al fondo, alla base del non-pensiero, l'idea che ci sia posto per tutti, e che tutto debba sempre e comunque crescere. La produzione deve crescere, la produttività deve crescere, i consumi devono crescere, i consumatori, ovvero gli esseri umani, devono crescere, solo così può crescere il capitale. C'è qualcosa di mostruoso in questa idea di crescita, ormai universalmente accettata, qualcosa di canceroso, come se davvero l'essere umano non fosse che una cellula che cresce indiscriminatamente, fuori da ogni controllo, occupando tutto, consumando tutto. Come se il mondo fosse infinito, mentre non è affatto infinito. È solo questione di tempo.³⁵

Trevisan presenta così un mondo di *labourers*, in cui il lavoro, finalizzato unicamente al raggiungimento dell'abbondanza, dev'essere svolto senza sosta e nella massima efficienza. Probabilmente l'esperienza lavorativa svolta dal protagonista di *Works* più rappresentativa di tale delirio è quella ambientata in fabbrica, narrata nel capitolo *Gabbie per uccelli*. In tale occasione è infatti presentata un'azienda che, unicamente per la ricchezza, giunge a minare l'integrità fisica dei suoi dipendenti: il protagonista si reca sul posto di lavoro per sostituire un operaio vittima di infortunio, la cui causa va attribuita alla modifica apportata al macchinario utilizzato, effettuata al fine di aumentare la velocità di produzione, rendendo però la mansione più pericolosa.³⁶ L'esagitazione nel voler rendere il lavoro sempre più produttivo è individuabile anche nei capitoli successivi, ad esempio in *Cucine componibili*, in cui gli impiegati sono descritti come costantemente costretti agli straordinari³⁷ o, ancora, in *Lavorare coi secondi*, che vede il protagonista, nel momento in cui aveva deciso di concedersi una pausa, sorpreso e rimproverato dal datore di lavoro: «*Si ricordi che qui lavoriamo coi secondi!*».³⁸

È probabilmente a causa della frenesia che caratterizza l'odierno mondo lavorativo che Trevisan fatica a trovare una posizione a lui grata, differenziandosi invece per la meticolosità e la pacatezza tipici del suo operare. Ciò è evidente in *Gabbie per uccelli*:

Ci tenevo a fare bella figura; soprattutto non volevo che il padrone si lamentasse con mio padre, dicendogli che non avevo voglia di lavorare. Ma per quanto facessi, ogni

³⁵ ID., *Il ponte. Un crollo*, Torino, Einaudi, 2007, p. 67.

³⁶ Cfr. ID., *Works*, cit., pp. 29-31.

³⁷ Cfr. *ivi*, p. 272.

³⁸ *Ivi*, p. 594.

volta che il tipo passava a controllare, non mancava mai di farmi notare che il numero di pezzi stampati era sempre inferiore a quello che si sarebbe aspettato. Mi resi presto conto che, non diversamente che a scuola, dove si può dire che fin dal primo giorno, sia alle elementari che alle medie, e naturalmente anche al geometri, ero sempre stato considerato come il classico alunno «che può fare di più», e per quanto mi fossi sforzato più volte di uscire dal ruolo, facendo effettivamente di più, non avevo mai ottenuto altro risultato se non confermare nei maestri, e poi nei professori, che quel loro primo giudizio era giusto; allo stesso modo, nel momento esatto in cui ero entrato in fabbrica, il tipo mi aveva come si dice «battezzato» come uno che faceva sempre e comunque meno di quello che avrebbe potuto.³⁹

Il protagonista si oppone in questo modo a una società di *labourers* e, dimostrando grande dedizione in ogni mansione, si sottrae alla «logica del profitto», rendendo invece manifesto lo spirito del *work* creativo. L'abilità e la pazienza del protagonista trovano spesso espressione nel disegno tecnico, attività svolta con estrema cura:

Arrivò un nuovo socio, un ingegnere edile fresco di esame d'iscrizione all'albo, che portò con sé un po' di lavoretti, anche lui poca cosa, ma in compenso cominciò subito a criticare il modo in cui disegnavo, ma soprattutto il fatto che ci mettessi troppo tempo, perdendo tempo ad abbellire prospetti e sezioni con ombre del tutto inutili, a segnare le intercapedini sulle piante usando due rapidi eccetera.⁴⁰

Contrastando dunque un lavoro mirato unicamente alla crescita della produzione, punta costantemente sulla qualità del prodotto finale:

Un periodo di vita tranquilla. Al lavoro a piedi, la mattina verso le nove; in studio a disegnare schede catastali, con calma, con accuratezza e pulizia, anche se, essendo pagato a cottimo, avrei potuto benissimo permettermi di *tirar via*, come si dice, cosa di cui nessuno si sarebbe lamentato, nemmeno il mio amico. Ma era più forte di me: se dovevo disegnare, disegnavo a modo mio, cioè il meglio possibile – e il mio meglio, per una volta, non era affatto poco –, impiegando il tempo che ci voleva.⁴¹

³⁹ Ivi, pp. 32-33.

⁴⁰ Ivi, pp. 120-121.

⁴¹ Ivi, pp. 196-197.

Il protagonista si rende in questo modo precursore del *work* creativo in un mondo oramai dominato dal *labour* e ciò pare testimoniato fin dal titolo stesso del romanzo: “*Works*”, inteso come “opere”, sembra rimandare alla cura e alla dedizione con cui il protagonista esercita le diverse professioni, spirito che lo contraddistingue invece dall’impulsivo agire del mondo odierno. D’altronde, afferma egli stesso: «i lavori ben fatti dànno sempre soddisfazione».⁴²

Non pare dunque casuale il costante rimpianto, nel corso del romanzo, degli antichi mestieri artigiani, soppressi da una modernità che dev’essere unicamente pratica e, nell’immediato, redditizia. Questo emerge, ad esempio, attraverso il frequente ricordo di antichi utensili ormai in disuso e tramite il confronto con le poche attività sopravvissute all’omologazione indotta dall’affermarsi dell’industria. È il caso degli strumenti in passato adibiti al disegno tecnico, ora semplicemente sostituiti dai computer,⁴³ o delle arti di cui Pericle e Adone, artigiani incontrati in *Enzimi n. 2*, sono gli ultimi eredi.⁴⁴ È inoltre interessante notare come, in occasione dell’incontro con i due artigiani, l’autore renda presente che le mansioni in via d’estinzione, per l’elevata competenza e per la lunga esperienza che richiedono, si contrappongono nettamente alle noiose e ripetitive occupazioni odierne, per le quali, spesso, non è necessaria (seppur richiesta) una preparazione specifica.⁴⁵ Si tratta dunque di vere e proprie forme d’arte che, una volta sopprese dal processo di omologazione, sono destinate a scomparire per sempre.

Il pensiero dell’autore pare in diverse occasioni sovrapporsi a quello di Pasolini (oltretutto citato esplicitamente):⁴⁶ ciò che si è perso in un mondo dominato dai consumi è la «misteriosa qualità» dell’artigianato, i cui prodotti, creati dalle «pazienti mani» di artigiani, si fanno portatori di «gioia».⁴⁷ Non è un caso infatti che se il protagonista, nel corso delle sue passeggiate in paese, provi imbarazzo nel momento in cui si avvicina a una costruzione disegnata nel corso della sua attività da geometra, avverta invece un intimo piacere imbattendosi in grondaie e pluviali da lui realizzati con le sue stesse mani; questi, ancora funzionanti dopo vent’anni, sono legati a una sua antica capacità, ormai

⁴² Ivi, p. 227.

⁴³ Cfr. ivi, p. 121, in nota.

⁴⁴ Cfr. ivi, pp. 222-224.

⁴⁵ Cfr. ivi, p. 268.

⁴⁶ Cfr. ivi, p. 155.

⁴⁷ Cfr. P. P. PASOLINI, *Lettere luterane*, cit., p. 43.

persa, di lavorare il rame.⁴⁸ L'autore mette così in opposizione due civiltà differenti: l'antica comunità artigiana, generatrice di valori d'uso e di beni che, oltre a giovare all'uomo, si dimostrano in grado di perdurare nel tempo, e l'odierna società capitalistica che, ponendo come obiettivo il valore di scambio, produce in massa merci uguali tra loro, qualificate unicamente dalla capacità di poter fungere da mezzo per raggiungere un'ulteriore ricchezza.

La sensazione di benessere sperimentata dal protagonista di fronte ai prodotti dell'artigianato, tuttavia, non è trasmessa solamente dall'oggetto creato, ma anche dall'attività di produzione: i lavori che più si dimostrano in grado di donare sollievo al protagonista, infatti, sono quanti per cui è richiesta una specifica abilità artistica e manuale come, ad esempio, il lavoro all'uncinetto;⁴⁹ solo tali mestieri paiono in grado di attribuire una dignità e un valore a chi li esegue. Si ricorda, infine, che l'importanza dell'artigianato risiede anche nella capacità di dare origine a opere durature, la cui stabilità risulta di primaria importanza in un mondo caratterizzato da tanto rapidi mutamenti.

III.4. Gli ambienti e i colleghi di lavoro

Ciò che più di ogni altra cosa, tuttavia, contribuisce a rendere ostili le esperienze lavorative condivise, sono i luoghi in cui queste si svolgono. L'importanza dell'ambientazione è evidente nel momento in cui il narratore presenta le varie attività, sempre introdotte a partire da specifiche coordinate spaziali; queste, collocando il posto di lavoro in un'area ben definita della provincia vicentina, rendono in maniera ben dettagliata le condizioni dei suoi dintorni. Si tratta di ambienti sempre più degradati, che paiono alla base di attività poco gratificanti; tale correlazione è evidente, ad esempio, nel corso dell'esperienza di venditore di mobili:

e quando mi ritrovavo solo, seduto sulla mia sedia qualsiasi alla mia anonima scrivania eccetera, cosa che accadeva molto spesso, alzare la testa dal progettino, o dal catalogo di mobili qualsiasi, e guardare dalla finestra, anzi dalla vetrina davanti a me, oltre il parcheggio riservato, e la terra di nessuno tra il parcheggio e la strada,

⁴⁸ Cfr. V. TREVISAN, *Works*, cit., p. 123.

⁴⁹ Cfr. *ivi*, p. 128.

lo scorrere pressoché costante del traffico leggero e pesante della statale II, che da Vicenza porta a Verona; oppure, stessa situazione, ma alzare la testa e guardare la vetrina alla mia destra, che dava su un altro anonimo capannone, e tutto dopo aver passato quasi cinque anni là dove li avevo passati, ebbene, non sarà difficile immaginare quanto il tutto risultasse sconcertante e intristite al massimo grado.⁵⁰

Si nota come tale disagio si ripresenti puntualmente anche nel corso delle successive esperienze lavorative, spesso svolte ai bordi di strade trafficate o in grige zone industriali; i luoghi sono solitamente caratterizzati attraverso le loro più evidenti componenti antropiche, come la persistente presenza di cemento, che contribuisce inevitabilmente all'accrescimento dello «squallore». L'impossibilità del protagonista di accettare un determinato impiego va di pari passo con l'ingrignimento della provincia, all'interno della quale risulta sempre più difficile ambientarsi; essa non a caso, nel momento in cui osservata dall'alto, è descritta come «una macchia di cemento e asfalto, che deborda dal flusso – autostrada, statale, ferrovia – e si espande per poi fermarsi bruscamente alla base della collina, e lì rimanere solidificata».⁵¹ Le «tenebre» a cui fa riferimento il titolo dell'ultimo capitolo (*Nelle tenebre*) potrebbero dunque essere legate non solo all'attività di portiere notturno (che si svolge, appunto, negli orari più bui), ma anche al degrado raggiunto dal paese, degrado nel cui cuore sorge l'hotel in cui il protagonista lavora e che è inevitabilmente fonte di disagio.

Malgrado lo squallore del paese di Alte Ceccato, in cui l'hotel era stato costruito, nato negli anni Cinquanta intorno a una grande fabbrica, la Ceccato appunto, ora in rovina, composto da un conglomerato di condomini dell'epoca senza alcun pregio architettonico, ingrigniti dallo smog, con un classico impianto viario a scacchiera, senza un centro, stretto tra una ferrovia, autostrada e trafficatissima statale, il luogo era a suo modo ideale: vicinissimo al casello autostradale, equidistante da Vicenza e Arzignano.⁵²

⁵⁰ Ivi, p. 184.

⁵¹ Ivi, p. 584.

⁵² Ivi, pp. 605-606.

Si può notare, talvolta, come tale squallore si riveli in grado di condizionare le scelte stesse del protagonista, ponendosi alla base di un'irrimediabile impossibilità di realizzazione personale:

torno al mio dilemma: cercare un nuovo lavoro, o tenere duro varcando la soglia dei due anni? La seconda ipotesi è la più probabile. All'idea di ritrovarmi nello squallido magazzino di un centro commerciale, o nell'ennesimo umido, sporco, schifoso capannone di qualche orrenda zona industriale, preferisco l'inerzia della mia non-vita attuale.⁵³

Il suo malessere accresce, in particolar modo, nel caso dei lavori «*tra quattro mura*»,⁵⁴ specie se d'ufficio. È inoltre interessante notare come, in tali contesti, il disagio aumenti non solo in relazione all'ambientazione opprimente (spesso gli uffici sono situati lungo i bordi delle strade,⁵⁵ o all'interno di stabilimenti all'aspetto poco gradevoli),⁵⁶ ma anche per l'insofferenza verso il consueto orario lavorativo basato sulle otto giornaliere, ricalco del modello industriale che prevede specifici rigore e disciplina. Il costante desiderio del protagonista di voler evadere da tale schema sembra rimandare, infatti, a un'antica libertà contadina, persa assieme alla scomparsa di tale mondo.⁵⁷ Non è un caso, dunque, che uno dei periodi più sereni condivisi sia quello vede il personaggio principale impegnato come geometra al servizio di un vecchio compagno di scuola, con cui si accorda per essere pagato a cottimo:

A lui interessa solo che i lavori siano eseguiti, più che avermi in studio per le canoniche fottute otto ore al giorno. Non è un dettaglio, ma una delle cose che più apprezzavo.⁵⁸

⁵³ Ivi, p. 650.

⁵⁴ Cfr. ivi, p. 405.

⁵⁵ «Naturalmente mi hanno assegnato la stanza peggiore, cioè quella d'angolo dell'edificio d'angolo, al primo piano, con due finestre, una sulla statale, l'altra sulla strada verso il centro, proprio sopra i semafori, così che, quando si formavano delle code, l'aria diventava quasi irrespirabile» (ivi, p. 209).

⁵⁶ «La torre degli uffici che domina il paese e i suoi dintorni. Anni Settanta, cinque piani di calcestruzzo, vetro riflettente e alluminio anodizzato, piuttosto opprimente, sia fuori che dentro» (ivi, p. 266).

⁵⁷ Cfr. E. TURRI, *Semiologia del paesaggio italiano*, cit., pp. 211-212.

⁵⁸ V. TREVISAN, *Works*, cit., p. 195.

Il costante desiderio di evasione da una società inevitabilmente legata al modello industriale trova espressione anche attraverso la perenne ricerca dei lavori all'aria aperta: il protagonista, infatti, giunge alla conclusione che ciò che desidera è stare all'aperto in seguito all'esperienza di «lavoratore socialmente utile addetto al verde pubblico»,⁵⁹ mettendo in evidenza, in conclusione a tale attività, come questa, rispetto alle precedenti, gli garantisse effettivamente un ormai remoto benessere «di corpo e di testa».⁶⁰ Proprio mosso da tale desiderio il protagonista approda alla posizione di lattoniere, esperienza tra le più gratificanti tra quelle narrate. Ciò che più la rende attraente, appunto, è il fatto che si svolga in alto, sui tetti, e «mai [...] nello stesso cantiere per più di qualche giorno», donando contemporaneamente la possibilità di «esplorare» e «comprendere» «quella periferia diffusa che [...] non smetteva di diffondersi».⁶¹ Si tratta dunque di un lavoro attraverso cui trova concretizzazione quella necessità di evasione che non contraddistingue solamente il narratore, ma, a quanto pare, anche tutti i suoi colleghi:

Difficile trovare, tra quegli uomini, qualcuno che fosse davvero scontento di ciò che faceva e incline al lamento, com'è invece ben più frequente, quasi inevitabile, alle mense di uomini e donne che lavorano *tra quattro mura*. Ed era proprio questa, ovvero l'essere rinchiusi tra quattro mura, l'immagine che ricorreva come uno spauracchio nei discorsi di molti di loro. Che fosse un muratore, o un montatore, o un escavatorista eccetera, per nessuno di quegli uomini era pensabile ritrovarsi a lavorare tutti i giorni, per tutto il giorno, chiuso tra quattro mura, cosa che, così loro, li avrebbe senz'altro fatti uscire di testa in breve tempo; e pensare, per un qualche motivo, di essere improvvisamente costretti a lavorare tra quattro mura per anni, magari fino alla pensione, sempre rinchiusi tra le stesse quattro mura, era una prospettiva intollerabile, di fronte alla quale, così nelle loro parole, sarebbe stato preferibile spararsi subito un colpo in testa.⁶²

Il fatto che il protagonista condivida tale attitudine con altri individui è significativo, dal momento che gli è in questo modo concesso, per la prima volta, di sentirsi parte di un gruppo di 'amici', persone con cui ha effettivamente in comune il rifiuto di conformarsi

⁵⁹ E. GAMBARO, *Il lavoro disegna il mondo*, cit., p. 73.

⁶⁰ V. TREVISAN, *Works*, cit., p. 363.

⁶¹ Ivi, p. 398.

⁶² Ivi, p. 405.

agli schemi imposti dalla società evoluta e che, come lui, nell'attività di lattoniere trovano un rifugio, potendosi così riunire, dimenticando qualunque forma di pregiudizio, con quanti mossi dallo stesso desiderio di evasione:

Ebbene qui ero stato subito accettato e, a parte lavorare, non mi era stato chiesto nulla. Ma quel che per me era assolutamente nuovo era la sensazione di far parte di un gruppo, di essere tra i miei *compagni* di lavoro; non tra semplici colleghi, che è cosa ben diversa, ma *compagni*, ossia, sgravando la parola di tutto il suo peso politico – ammesso che ne abbia ancora, cosa di cui dubito – persone con cui condividevo sudore, fatica, rischi e soddisfazioni, ma soprattutto persone di cui lassù, al di là di tutto, potevo fidarmi. E loro di me.⁶³

Works diviene, da questo punto di vista, una storia collettiva, della società veneta, ma anche dell'umanità intera, che, oppressa da lavori opprimenti e da città troppo cupe, tenta costantemente di trovare un rifugio e di ristabilire un legame con gli ambienti esterni, unicamente per mezzo dei quali pare possibile recuperare un ormai smarrito sollievo. È dunque comprensibile, vista tale forzata lontananza, la scontentezza che caratterizza invece i colleghi e i datori di lavoro descritti in altri contesti; questi ultimi in particolare, condizionati anche dall'irrefrenabile desiderio di arricchimento, agiscono come delle creature esagitate: «sono dipinti con spietatezza feroce», scrive Elisa Gambaro, «spesso ricorrendo alla retorica del ritratto grottesco».⁶⁴ Si tratta di individui resi inermi dal grigiore circostante e che, avendo posto il denaro come unico punto di riferimento, al di sopra di qualsiasi altro valore, contribuiscono a rendere il lavoro privo di qualsivoglia forma di umanità. Anche i colleghi (se si fa chiaramente eccezione per i lattonieri) sono spesso descritti attraverso tratti negativi e appaiono, nella maggior parte dei casi, come dei nemici. Essi, unicamente focalizzati sulla loro occupazione, agiscono come degli automi e la loro apatia nei confronti del protagonista risulta inevitabilmente accentuata dalle cupe ambientazioni cittadine.

L'impatto degli ambienti urbani sui comportamenti umani è stato oggetto di studio di Wolf Schneider che, in *La città, destino degli uomini*, evidenzia come le città si dimostrino effettivamente in grado di trasformare i suoi abitanti in creature isteriche: «i

⁶³ Ivi, pp. 418-419.

⁶⁴ E. GAMBARO, *Il lavoro disegna il mondo*, cit., p. 79.

nervi tentano di sottrarsi agli stimoli troppo frequenti; l'individuo finisce per non reagire più al mondo, o gli va incontro con arrogante indifferenza».⁶⁵ Tali stimoli sono stati oggetto di studio anche per Turri, che ha messo in evidenza come, con la sopraffazione del mondo contadino (ma anche come rispecchiamento del «generale processo di livellamento del paesaggio» e della «meccanicità delle attività produttive»), si siano affermati nuovi stimoli (rumori e odori) non più legati «alla ciclicità dei fatti naturali»,⁶⁶ come, ad esempio, il brusio del traffico che si impone nel corso dell'intero anno sempre nelle stesse fasce orarie. Lo stesso vale per gli odori: se in passato questi erano legati alle diverse fasi dell'attività contadina, oggi domina invece il miasma continuamente proveniente dalle diverse aree industriali.⁶⁷ Si nota così in *Works* come tali elementi, manifestandosi senza alcuna interruzione e unendosi all'alienazione provocata da un ambiente sempre più tetto, contribuiscano a generare una società fredda, apatica, la cui unica salvezza pare costituita dall'evasione dai consueti schemi cittadini.

III.5. Dove tutto ebbe inizio

La seconda edizione di *Works*, apparsa nel 2022, si distingue dalla precedente per l'aggiunta, in conclusione, di uno scritto inedito, pubblicato postumo per espresso volere dell'autore. Intitolato *Dove tutto ebbe inizio*, pare completare il percorso precedentemente descritto in *Works*, ponendo ora l'attenzione sul "dove". Lo scritto offre infatti uno spaccato dell'attuale condizione di miseria che caratterizza la periferia diffusa veneta, presentando una sua breve evoluzione a partire dagli anni Sessanta fino ai giorni più recenti. L'autore permette così di comprendere come, alla base delle tumultuose esperienze condivise in *Works* (ma anche come conseguenza), vi sia un paese trasfigurato dall'uomo, non più in grado di farsi garante della socialità e della serenità di quanti lo abitano. È in tale occasione che il disagio provocato dalle continue trasformazioni del territorio causate dall'uomo, precedentemente relegato alle note, trova la possibilità di esprimersi liberamente, permettendo infine di far comprendere la cruciale valenza del degrado ambientale nella generale qualità di vita.

⁶⁵ WOLF SCHNEIDER, *La città, destino degli uomini. Da Ur a Utopia*, trad. it. di Vanna Massarotti, Milano, Garzanti, 1961 (Düsseldorf 1960), p. 303.

⁶⁶ E. TURRI, *Semiologia del paesaggio italiano*, cit., p. 100.

⁶⁷ Cfr. *ibidem*.

Lo scritto pare composto in seguito al rientro dell'autore a Cavazzale dopo a un lungo periodo trascorso a Roma: successivamente alla morte della madre, avvenuta nel 2008, egli torna a vivere nella sua casa d'infanzia, in via Dante.⁶⁸ È in tale occasione che lo straniamento (comunque già ampiamente sfruttato in *Works*) trova il suo massimo impiego, rendendosi il protagonista, in seguito ai quindici anni di lontananza dal suo paese, portatore di quella «freschezza di sguardo»⁶⁹ persa invece dagli abitanti, condizionati dalla quotidianità. Secondo Trevisan, infatti, solo attraverso «quella lucidità» è possibile «discernere ciò che, presi come siamo a vivere la vita di tutti i giorni nei luoghi di tutti i giorni, riusciamo al massimo a scorgere, ma che, spesso e volentieri, semplicemente ignoriamo. [...] Vivere nel proprio ambiente, conoscerlo, significa», invero, «darlo per scontato».⁷⁰ L'autore pare così presentarsi come il candidato ideale per tale osservazione: «Poter [...] disporre, rispetto al nostro ambiente, di uno sguardo esterno, altro da noi, che di quell'ambiente siamo parte, è dunque, sempre, una grande opportunità. Opportunità ancora più grande che lo sguardo sia quello di uno scrittore».⁷¹ La naturalizzazione, peraltro, è accentuata dal distacco creatosi tra l'autore e i vicini in seguito al periodo di distanza: «ho l'impressione che tutti, in paese, mi guardino in modo strano»;⁷² Trevisan è un 'alieno' a tutti gli effetti e il distanziamento pare essere dovuto anche alla qualifica di «artista» da egli conseguita nel corso degli anni trascorsi a Roma,⁷³ titolo probabilmente non ben visto in una società focalizzata esclusivamente sul lavoro. L'estraniamento è tanto forte che, in *Tristissimi giardini*, l'autore non è riconosciuto nemmeno dalla sua casa d'infanzia, sempre più «irritat[a]» dalla sua «intrusione»: «Poche settimane e tutto sembra andare a pezzi: le porte del frigorifero cadono, il forno elettrico va in corto, dell'acqua si infiltra in cucina venendo da non so dove»⁷⁴ ecc.

Sono tali i presupposti da cui ha origine *Dove tutto ebbe inizio*, in cui l'autore, nel corso di una passeggiata notturna nel suo territorio natio, descrive e commenta ciò che vede: un paese che, a partire dagli anni del miracolo economico, è inevitabilmente andato incontro a un progressivo destino di degrado. Trevisan si scaglia innanzitutto contro la

⁶⁸ Cfr. VITALIANO TREVISAN, *Tristissimi giardini*, Bari, Laterza, 2010, p. 37.

⁶⁹ Ivi, p. 36.

⁷⁰ *Ibidem*.

⁷¹ Ivi, p. 37.

⁷² Ivi, p. 39.

⁷³ Cfr. *ibidem*.

⁷⁴ Ivi, pp. 38-39.

classe dirigente che ha permesso tale deriva; per farlo in maniera più efficace ne prende le distanze, osservandola attraverso un «occhiale goldoniano»:

Me li immagino in costume, e sempre mi sorprende constatare come essi corrispondano più a quei costumi, che alle grisaglie o alle camicie verdi d'ordinanza. Ne osservo le facce, i corpi, i gesti, e penso che la fisiognomica ha un senso; e le maschere della commedia dell'arte, anche loro hanno un senso. La commedia, per quanto divertente, ha un retrogusto amaro: la sua «realità» non è uno scherzo.⁷⁵

La classe politica è così, ancora una volta, additata come la principale responsabile della condizione odierna, una classe che, stando a Trevisan, ha condotto il Paese alla deriva promettendo un futuro di prosperità. Quanti al potere sembrano semplicemente aver continuato alla cieca il malsano inseguimento del progresso precedentemente proposto dai democristiani che, stando a Pasolini (costante punto di riferimento per l'autore), si sono fatti «belli» di «uno sviluppo in realtà mostruoso e distruttore».⁷⁶ Quanti di fronte ai disagi anteriormente creati hanno dunque continuato a infierire, fingendo di fare del bene, sono ancora una volta oggetto di scherno e ciò avviene assieme alla finale condivisione dell'amara consapevolezza che, per quanto ridicolo possa apparire, la perseveranza nell'esercizio di tali atti distruttivi non ha che sortito l'effetto di accrescere la popolarità di quanti li hanno praticati.

Nemmeno la descrizione del paese può lasciare indifferente il lettore che, riconoscendo se stesso e i suoi luoghi da un differente punto di vista, è ora indotto allo spaesamento totale:

Tutto è spaventosamente in ordine, pulito, magari orribile, come la maggior parte di tutto ciò che di nuovo è stato costruito, ma pulito, in ordine. E vuoto, di giorno come di notte. Niente bande di ragazzi per strada, niente bambini non accompagnati. Ci sono, ma non in giro. Il loro tempo è controllato e organizzato in modo tale per cui il territorio è per loro solo uno spazio (un vuoto) da attraversare, che non ha perciò necessità di essere interpretato. I luoghi di ritrovo sono predeterminati, accuratamente isolati e contingentati per fasce di età. E in ciò che, ciclicamente, è

⁷⁵ ID., *Dove tutto ebbe inizio*, cit., p. 674.

⁷⁶ P. P. PASOLINI, *Lettere luterane*, cit., p. 79.

sempre stato così, si impone una diversità sostanziale: molto, un tempo, accadeva *fuori*, in strada, di giorno come di notte, così che il territorio era in qualche modo costantemente presidiato, le aggregazioni spontanee, le generazioni non così strettamente separate, e i luoghi di ritrovo una continua reinterpretazione di spazi ora vuoti, non vissuti, e perciò anonimi. E ciò che vale qui vale in ogni altro centro, grande e piccolo, della periferia diffusa, che anche per questo è periferia e non città.⁷⁷

Trevisan evidenzia in questo modo come lo smodato processo di modernizzazione abbia avuto conseguenze importanti sul paese oltre che dal punto di vista estetico, anche da quello relazionale. Relativamente alle infrastrutture non è la prima volta in cui l'autore fa ricorso ad aggettivi dispregiativi nel descrivere il paesaggio costruito dall'uomo. In questa situazione l'aggettivo «orribile» è associato al concetto di ordine estremo che, contrapponendosi invece al 'caos' che spesso caratterizza la natura, contraddistingue un paese ormai completamente artificiale e organizzato sulla base di uno specifico fine economico. L'esito di tale processo di riordino ha come conseguenza un'inevitabile anonimizzazione del paese il quale, uniformandosi all'aspetto tipicamente «ordinato» e «pulito» delle città, diviene semplicemente un «vuoto»: l'organizzazione estrema rimuove ogni peculiarità da piazze e strade che hanno ormai il solo scopo di essere attraversate. Le trasformazioni descritte sono dunque da legare a un'idea per cui qualunque cosa, oggi, debba risultare razionale e pratico, dunque, nell'immediato, proficuo.

L'adozione di una pulizia e di un rigore estremo hanno tra le altre conseguenze quella di condurre a un'inevitabile rinuncia all'estetica di palazzi e infrastrutture: come attesta Schneider, infatti, prima dell'era industriale gli urbanisti avevano l'abitudine di includere negli edifici ogni tipo di ornamento che potesse migliorarne l'estetica; oggi, invece, le città sono diventate dei luoghi razionali, che puntano solo alla funzionalità e alla pulizia, caratteristiche che invece Schneider attribuisce alle prigioni: «una città senza costruzione belle e superflue è una città noiosa».⁷⁸ È interessante notare come in *Works* ciò avvenga in correlazione al mutamento del lavoro di architetto precedentemente descritto; il narratore aveva infatti messo in evidenza come «l'abitudine di disegnare al computer

⁷⁷ V. TREVISAN, *Dove tutto ebbe inizio*, cit., pp. 670-671.

⁷⁸ W. SCHNEIDER, *La città, destino degli uomini*, cit., p. 327.

[avesse] mutato il modo il modo in cui, disegnando, l'architettura viene pensata».⁷⁹ Sembra così che, in relazione a una modalità di disegno più funzionale abbia corrisposto un'altrettanta ottimizzazione (in termini di praticità) del prodotto finale. La causa dell'odierno disinteresse nei riguardi dell'estetica è ricondotta da Schneider all'assenza della figura del despota: «uomini muniti di potere illimitato e amanti del fasti, da una cui decisione poterono nascere delle grandi realizzazioni urbanistiche»;⁸⁰ a ciò va aggiunta anche la scomparsa del «grande fervore religioso», nella cui mancanza viene meno anche quello «slancio collettivo» utile all'edificazione di palazzi di carattere non utilitario.⁸¹ È dunque a maggior ragione comprensibile la ripugnanza da parte dell'autore nei confronti dell'estetica del suo paese: prevale la presenza di edifici a uso commerciale o burocratico ed è assente qualsiasi interesse collettivo nell'elevazione di imponenti opere pubbliche; la figura del despota è sconosciuta alla società contemporanea che, innestandosi invece in un sistema economico capitalistico, non può che mirare all'investimento di ciò porterà sicuramente un arricchimento immediato, a scapito del semplice piacere estetico. Ogni modifica apportata al territorio, infatti, è finalizzata unicamente a un miglioramento delle condizioni di lavoro e dei conseguenti guadagni; è smarrito, dunque, l'interesse collettivo nella costruzione di opere pubbliche, pensando, ognuno, al proprio tornaconto.

A testimoniare come il paese sia divenuto un luogo estremamente razionale, strutturato semplicemente in modo da risultare più efficiente in termini di produttività vi sono le case operaie, incontrate nel corso della camminata notturna:

I prospetti delle case operaie, ristrutturate appartamento per appartamento, senza rispettare alcun disegno unitario, si sono frammentati in un caleidoscopio che mi piace ma, per qualche segreto motivo, al tempo stesso mi inquieta. Forse l'idea che questa apparente vivacità di facciata non sia che il segno esteriore di una degenerazione, una progressiva, irreversibile perdita di coesione interna.⁸²

Le case operaie sono un esempio di come la sfrenata corsa al guadagno abbia dato vita a una città non solo meno godibile, ma anche più frammentata; queste, edificate in maniera scomposta unicamente per soddisfare un immediato desiderio di guadagno, sono

⁷⁹ V. TREVISAN, *Works*, cit., p. 121, in nota.

⁸⁰ W. SCHNEIDER, *La città, destino degli uomini*, cit., p. 324.

⁸¹ Cfr. *ivi*, p. 326.

⁸² V. TREVISAN, *Dove tutto ebbe inizio*, cit., p. 669.

progettate senza la benché minima considerazione del loro impatto estetico (e sociale) nel territorio. Sebbene anche il narratore lasci trasparire una minima forma d'apprezzamento nei confronti di tale stabilimento (forse generato anche dalla consapevolezza di un almeno apparente e corrispettivo beneficio economico) non può, d'altra parte, non mettere in evidenza l'ipocrisia che caratterizza l'intero processo. Le case operaie, infatti, divengono emblema dell'insieme dei mutamenti che negli ultimi anni hanno coinvolto il Veneto, mutamenti che, sebbene inizialmente siano apparsi del tutto giovevoli, hanno poi rivelato una componente avversa all'uomo, della quale egli non si è potuto render conto fin da subito. In questa situazione, il disegno disarmonico delle case operaie pare coincidere con una degenerazione della società che, unitamente al paesaggio, si decompone, adattandosi a un nuovo sistema lavorativo e produttivo. Le case operaie vanno così intese come l'esito dell'assenza di una concreta «politica di urbanizzazione»,⁸³ la quale ha semplicemente considerato lo spazio come un qualcosa da riempire in maniera indiscriminata, e gli altri edifici, in tale processo, «disegnat[i] da geometri, architetti o ingegneri privi di idee, che hanno ripetuto schemi e tipologie di breve durata»,⁸⁴ non hanno che contribuito a danneggiare ulteriormente un territorio ormai profondamente lacerato.

III.6. La proliferazione dei «nonluoghi»

È dunque possibile notare come, attraverso la proliferazione di infrastrutture unicamente di carattere utilitario, si assista alla moltiplicazione di quelli che Marc Augé definisce «nonluoghi», ovverosia di spazi caratterizzati dalla «provvisorietà» e dalla «precarietà», dominati unicamente dall'«urgenza del momento presente».⁸⁵ Essi si distinguono dai luoghi antropologici per non essere identitari, relazionali o storici⁸⁶ e sono considerati un prodotto della «surmodernità», ovverosia di una condizione contraddistinta dalla «sovrabbondanza».⁸⁷

⁸³ E. TURRI, *Semiologia del paesaggio italiano*, cit., p. 108.

⁸⁴ Ivi, p. 110.

⁸⁵ Cfr. MARC AUGÉ, *Nonluoghi*, trad. it. di Dominique Rolland e Carlo Milani, Milano, Elèuthera, 2018 (Paris 1992), p. 114.

⁸⁶ «Se un luogo può definirsi come identitario, relazionale, storico, uno spazio che non può definirsi identitario, relazionale e storico definirà un *nonluogo*» (ivi, p. 93).

⁸⁷ Secondo Augé, vi sono tre forme di eccesso che contraddistinguono l'epoca della surmodernità; queste si realizzano attraverso la «difficoltà di pensare il tempo, [che] deriva dalla sovrabbondanza di avvenimenti del mondo contemporaneo» (eccesso di tempo, ivi, p. 52), «la moltiplicazione dei riferimenti immaginifici e immaginari e [le] spettacolari accelerazioni dei mezzi di trasporto» (eccesso di spazio, ivi, p. 56) e

Sebbene il concetto di “nonluogo” ideato da Augé paresse sgradita a Trevisan,⁸⁸ è comunque interessante notare come esso, costituendosi alla base dei territori descritti dall’autore, fornisca l’immagine dell’attuale declino, caratterizzante la provincia vicentina. Non sempre è chiaro, tuttavia, quali tra gli ambienti descritti possano essere considerati nonluoghi, dal momento che le caratteristiche che li distinguono dai luoghi antropologici paiono spesso sfumate e, talvolta, presenti solo parzialmente. Essi permeano indiscriminatamente l’intero paese del protagonista e, all’interno di questo, le aree che più paiono assumerne le caratteristiche sono le strade e le piazze, ambienti che, se nel corso dell’infanzia erano costantemente animati, in cui si svolgeva la vita di tutti i giorni, ora sono semplicemente ridotti alla funzione di essere utilizzati per dirigersi da un’altra parte (completando in questo modo il processo di spersonalizzazione avviato in *Libera nos a malo*). I cittadini, che prima vi vivevano a stretto contatto, si ritrovano ora a intrattenere con esse una semplice «relazione contrattuale»,⁸⁹ divenendone solamente dei fruitori. Scrive infatti Augé: «lo spazio del nonluogo libera colui che vi penetra dalle sue determinazioni abituali. Egli è solo ciò che fa o che vive come passeggero, cliente, guidatore».⁹⁰ Sono strade, inoltre, che non si possono definire identitarie, relazionali o storiche: non sono identitarie poiché ogni individuo, nell’usufruirne, diviene anonimo, in quanto utente del tutto irricognoscibile rispetto agli altri; non sono relazionali, venendo attraversate solamente per soddisfare un bisogno individuale; non sono storiche perché i fruitori sono focalizzati unicamente sul soddisfacimento di un bisogno immediato.

«l’individualizzazione dei riferimenti» (eccesso di ego), che vede emergere in ogni individuo la volontà «di interpretare da sé e per sé le informazioni che gli vengono date» (ivi, p. 58). Un contesto dominato dall’«eccesso» è effettivamente constatato dal narratore di *Works* nel momento in cui paragona il tempo presente con il passato: «Il mondo era talmente diverso, che persino chi c’era ha una certa difficoltà a ricostruire l’ambiente del suo proprio passato. Più che ricostruirlo dovrebbe de-ricostruirlo, tali e tante sono le cose che bisogna togliere, rispetto a questo presente sovraccarico, per riuscire a figurarselo. Le case, le strade, le persone, tutto era più povero, più spoglio, e perciò stesso si stagliava più nitido, del tutto privo dell’enorme massa di accessori che, seguendo l’onda lunga del cosiddetto progresso, sono andati e vanno accumulandosi anno dopo anno» (V. TREVISAN, *Works*, cit., p. 24). Sembra talvolta una forma d’eccesso da cui l’autore nemmeno si rivela in grado di sottrarsi e che si esprime attraverso un testo spesso strabordante e colmo di informazioni superflue, caratteristica spesso legata alle note: «Logica del periodo mi piace, tanto da giustificare questa inutile nota» (ivi, p. 85); «Continuerei, ma anche questa nota, com’è ovvio, non c’entra» (ivi, p. 125).

⁸⁸ Cfr. VANESSA SORRENTINO (intervista a cura di), *Steroidi e pesticidi letterari. Lo scrittore, produttore di organismi da macello*, in «Italia Libri», 17 settembre 2004 (<<https://www.italialibri.net/interviste/0409-1.html>>, consultato il 15 maggio 2024).

⁸⁹ M. AUGÉ, *Nonluoghi*, cit., p. 112.

⁹⁰ Ivi, p. 113.

Al concetto di nonluogo Augé contrappone quello di «luogo antropologico», ossia una «costruzione concreta e simbolica dello spazio [...] alla quale si riferiscono tutti coloro ai quali essa assegna un posto, per quanto umile o modesto questo possa essere».⁹¹ Aggiunge lo studioso: esso «è simultaneamente principio di senso per coloro che l'abitano e principio di intelligibilità per colui che l'osserva».⁹² Se infatti alle strade descritte nei capitoli finali di *Works*, unicamente dominate dal traffico, e a quelle di *Dove tutto ebbe inizio*, un semplice «vuoto» da attraversare, si contrappongono quelle presentate nei primi capitoli di *Works*, si nota come quelle iniziali si avvicinino effettivamente in maniera più evidente al concetto di luogo antropologico: le vie percorse dal giovane protagonista in bicicletta paiono degli ambienti ideati su misura per lui e i suoi amici; come ricorda il narratore, infatti, tutti in passato volevano stare in strada, indicando così anche un forte senso di appartenenza.⁹³ Con il procedere degli anni, tuttavia, le strade, come anche il resto della città, perdono gradualmente il loro senso di luogo antropologico: tutto pare esistere solamente per soddisfare un immediato bisogno di guadagno e le individuali esigenze edonistiche. Le già citate case operaie sono un esempio di come le costruzioni divengano destinate unicamente al bisogno di un immediato maggior rendimento, finendo così per dar vita a una città non più in grado di fornire alcuna possibilità relazionale né nessuna realizzazione al di fuori del lavoro. Il paese, dominato dai nonluoghi, si anonimizza e, allo stesso modo, vanno incontro a tale processo quanti lo abitano, oppressi da palazzi e da strade standardizzati.

Il fenomeno non è dunque privo di conseguenze sul piano identitario né su quello relazionale: presentando i luoghi antropologici, infatti, Augé sosteneva che «nascere significa nascere in un luogo, essere assegnato a una residenza. In questo senso il luogo di nascita è costitutivo dell'identità individuale»;⁹⁴ lo stesso principio è valido per quanti vivono un territorio dominato dai nonluoghi: sono individui, come il paese che li ospita, privi di un'identità ben definita, delle creature inermi non più coscienti delle loro azioni. Le complicazioni sul piano relazionale derivano anche dall'impossibilità di riconoscere gli altri come individui e dalla separazione stessa indotta dalla fruizione dei servizi a cui è destinato il nonluogo. Quanti si avvalgono del servizio stradale, infatti, non entrano in

⁹¹ Ivi, p. 71.

⁹² *Ibidem*.

⁹³ Cfr. V. TREVISAN, *Works*, cit., p. 73.

⁹⁴ M. AUGÉ, *Nonluoghi*, cit., p. 72.

relazione tra loro e sono accomunati solamente dal fatto di sottostare alle norme imposte dal codice della strada, una situazione che sì, rende i cittadini simili tra loro, ma nel farlo li separa: l'unico fine della loro presenza sulla strada è quello dello spostamento e ciò esclude qualunque tipo di aggregazione; non c'è riconoscimento di un gruppo sociale e a riguardo scrive Augé: «la coppia luogo/nonluogo è uno strumento di misura del grado di socialità e di simbolizzazione di un dato spazio».⁹⁵ L'antropologo conferma così come gli individui, con l'affievolirsi dei luoghi antropologici, diventino effettivamente sempre più soli: la spontaneità nei rapporti sociali che si instauravano all'inizio di *Works* è man mano perduta e le persone, solitamente portate ad aggregarsi, non riescono in tale intento nello spazio della surmodernità, che ha sempre «a che fare solo con individui [...], ma questi sono identificati, socializzati e localizzati solo all'entrata o all'uscita».⁹⁶ «Lo spazio del nonluogo non crea né identità singola né relazione, ma solitudine e similitudine»,⁹⁷ scrive Augé giungendo a un'amara conclusione: «è nell'anonimato del non luogo che si prova in solitudine la comunanza dei destini umani».⁹⁸

L'antropologo, in conclusione al suo studio, rende presente come quello dei nonluoghi sia un fenomeno destinato a espandersi, finendo per coinvolgere via via anche i paesi in via di sviluppo, i quali, crescendo, «fin[iranno] con il non chiedersi più dove vanno, perché sanno sempre meno dove si trovano».⁹⁹ È questo il destino della provincia vicentina descritta da Trevisan che, continuando a inglobare elementi della surmodernità, pare all'apice un processo di crescita non completamente positivo.

III.7. La vita nella grande «periferia diffusa»

È possibile infine notare come la proliferazione dei nonluoghi e la diffusione delle problematiche sociali da essi derivanti sia inevitabilmente legata all'adozione di una differente organizzazione delle città e dei paesi che, a partire dal secondo dopoguerra, adattandosi a un nuovo sistema economico e produttivo, non si costruiscono più attorno a un centro «ideale», bensì «lungo un [...] flusso di merci», finendo così per organizzarsi,

⁹⁵ Ivi, p. 9.

⁹⁶ Ivi, p. 120.

⁹⁷ Ivi, p. 114.

⁹⁸ Ivi, p. 130.

⁹⁹ Ivi, p. 124.

assieme ai paesi circostanti, in «un'unica gigantesca conurbazione».¹⁰⁰ È dunque comprensibile la grave spersonalizzazione subita dai luoghi (e delle identità individuali) in una realtà basata unicamente sul consumo, la cui prosperità è inevitabilmente legata al modello della grande periferia diffusa, permessa dalla continua connessione di territori in realtà irrelati tra loro. Ciò, sostiene Trevisan, è indice di un più ampio processo di frammentazione, garantito dalla «stolidità», dalla «sciatteria» e dalla «mancanza d'amore, se si eccettua quello per il denaro, di cui l'essere umano italiano, e veneto in particolare [...] ha dato ampia e convincente prova».¹⁰¹ Si nota effettivamente come la mercificazione del suolo sia alla base della nascita di una grande periferia diffusa: nel momento in cui i paesi si stanno espandendo il narratore di *Works* rende presente come il terreno fosse stato per lungo tempo oggetto di contesa dei comuni tra loro confinanti; ciò avviene, com'è possibile intuire, unicamente per scopi speculativi, apprestandosi tali aree ad assistere alla nascita di nuove zone industriali.¹⁰²

Il fenomeno della periferia diffusa va dunque considerato come indice di un più ampio mutamento nel rapporto del paese con il territorio esterno e con il paesaggio che, in epoca preindustriale, svolgevano l'importante ruolo di delimitare il centro abitato e di definirlo. Questi divengono invece ora una risorsa da sfruttare, da occupare, e da cui trarre guadagno, venendo così a costituire una prosecuzione della città, che si espande senza alcun limite. Tale processo di ampliamento è descritto anche da Schneider, che ricorda come, «fino all'avvento dell'era industriale, un centro urbano [fosse] formato prima di tutto da un tempio principale, da una cinta di mura e più tardi anche da una piazza destinata ai convegni e al commercio»;¹⁰³ secondo lo studioso, «col tempio per centro e le mura come limite, la città era un organismo sano e bene articolato, capace di crescere da solo. Questo tipo di città simile a un organismo fu ucciso dall'industrializzazione e dalla valanga umana».¹⁰⁴ La periferia diffusa di *Works* è da questo punto di vista esempio di come il furioso inseguimento della ricchezza abbia generato dei paesi sempre più scomposti che, spingendosi a costruire anche al di fuori dei loro confini, rinunciano alle loro identità, venendo a confondersi con le realtà circostanti. È un fenomeno che non può essere slegato da un sempre crescente degrado dei luoghi abitati e da un'inesorabile

¹⁰⁰ V. TREVISAN, *Tristissimi giardini*, cit., pp. 15-16.

¹⁰¹ Ivi, p. 17.

¹⁰² Cfr. ID., *Works*, cit., p. 197.

¹⁰³ W. SCHNEIDER, *La città, destino degli uomini*, cit., p. 327.

¹⁰⁴ Ivi, p. 355.

devastazione sul fronte ambientale; non è un caso, infatti, che la definizione fornita da Trevisan per il suo paese non sia quella di «città diffusa», ma di «periferia diffusa», un concetto «meno rassicurante, meno elegante, con una connotazione spregiativa».¹⁰⁵ Il paesaggio della periferia diffusa ha infatti un aspetto cupo, dominato da strade completamente urbanizzate, capannoni e altri stabilimenti di vario genere edificati principalmente a fini di lucro.

È proprio in relazione alla realizzazione di una tanto cupa realtà che si assiste all'esordio, da parte dei cittadini, di un prediligere del “dentro” rispetto al “fuori”: gli abitanti si rinchiudono nelle loro case, dimenticando un passato basato sulla vita all'aperto, cambiamento che pare avvenire come reazione difensiva a un «mondo improvvisamente diventato ostile».¹⁰⁶ Così la cura e l'impegno che in epoca preindustriale erano dedicati alla preservazione di un paesaggio comune, sono ora riversati nella composizione di un “dentro” ideale:

la gente si interessa poco al «fuori», ciò in misura proporzionale agli interessi che ha per l'interno domestico. Chiede servizi soprattutto per il «dentro», che si è andato riempiendo di cose e oggetti nuovi, un tempo ignorati, e che danno, con la misura di essere figli del proprio tempo, secondo la persuasione della pubblicità, la soddisfazione individuale, tutta egoistica, di aver costruito qualcosa.¹⁰⁷

Si assiste al definitivo raggiungimento della «felicità» attraverso «il possesso», fenomeno a cui già si è fatto cenno nel contesto di *Libera nos a malo* e che in Trevisan raggiunge il suo apice; non è un caso che in *Works*, nel momento in cui il narratore condivide la sua esperienza lavorativa di impiegato in un'azienda di cucine componibili, dia una visione degli ambienti domestici come dei luoghi particolarmente «industrializzati»; tra questi, in particolare, si distingue quello della cucina:

forse nessuno spazio, all'interno delle nostre case, è tanto industrializzato quanto quello della cucina, dove ogni azione, ogni gesto si può dire sia programmato, *disegnato* in anticipo, e la disposizione degli elementi detta anche la sequenza degli

¹⁰⁵ V. TREVISAN, *Tristissimi giardini*, cit., p. 14.

¹⁰⁶ MAURO VAROTTO, *Abitare tra le isole del Veneto centrale*, in F. VALLERANI, M. VAROTTO (a cura di), *Il grigio oltre le siepi*, cit., p. 79.

¹⁰⁷ E. TURRI, *Semiologia del paesaggio italiano*, cit., p. 110.

eventi che vi avranno luogo, in un rapporto di interdipendenza tale da condizionare la reciproca esistenza. E tutto ci sembra *naturale*, per così dire, come se le cucine fossero sempre state così, dimenticando che la cucina componibile non ha niente di naturale, ma è bensì un'invenzione che è divenuta uno standard [...].¹⁰⁸

Si ha a tutti gli effetti una vittoria del “dentro”, che eclissa ora un “fuori” ormai privo di «importanza e significato».¹⁰⁹ Nella periferia diffusa le vite individuali si svolgono non più nelle strade o nelle piazze, ma tra le mura domestiche, proprio come il lavoro: «Per le società agricole», infatti, era «importante vivere fuori, perché fuori c'è il campo, la terra, cioè il mezzo di produzione fondamentale, mentre il “dentro” serve per dormire e poco altro»;¹¹⁰ oggi invece le attività produttive si svolgono, se non nelle case, «negli uffici, nelle fabbriche, nelle scuole: una costrizione per chi era abituato al “fuori”».¹¹¹

Tale fenomeno contribuisce, assieme a quello dei nonluoghi, a creare gravi ripercussioni dal punto di vista sociale, essendo ora quanti lavorano «tra quattro mura» isolati dal resto della società: un tempo lo spazio lavorativo, che corrispondeva non solo al campo, ma anche alle strade e alle piazze, era costantemente in grado di mettere in comunicazione le persone, mentre, nella periferia diffusa, quanti lavorano in luoghi chiusi paiono destinati a un perpetuo isolamento. Tale isolamento sembra peraltro ricercato volontariamente anche nei momenti dedicati al tempo libero: i ragazzi, come scrive Trevisan, non sono più in strada e, non individuando più negli ambienti esterni alcuna attrazione, si rinchiudono tra le mura domestiche, spostando i loro interessi su attività individuali. Sembrano talvolta gli stessi genitori a voler precludere ai figli la possibilità di confrontarsi con un mondo considerato insidioso, costringendoli a un opprimente eden domestico.¹¹²

Le abitazioni stesse paiono pensate per evitare qualsiasi tipo di contatto attraverso l'installazione di recinzioni, scuri, tapparelle, porte blindate e allarmi,¹¹³ elementi che paiono alludere al tempo stesso al timore della perdita di un benessere finalmente conquistato, un benessere che è peraltro testimoniato dall'odierna possibilità di ogni

¹⁰⁸ V. TREVISAN, *Works*, cit., pp. 282-283.

¹⁰⁹ E. TURRI, *Semiologia del paesaggio italiano*, cit., p. 110.

¹¹⁰ Ivi, p. 101.

¹¹¹ Ivi, p. 107.

¹¹² Cfr. V. TREVISAN, *Tristissimi giardini*, cit., p. 54.

¹¹³ Cfr. *ibidem*.

piccolo nucleo familiare di poter entrare in possesso di una casa o di un appartamento.¹¹⁴ È un traguardo che, a sua volta, contribuisce all'espansione della famigerata periferia diffusa, dando vita a quartieri residenziali che poco hanno a che fare con l'organizzazione dall'antico modello di famiglia patriarcale, in cui i numerosi figli, assieme alle rispettive mogli, erano destinati a convivere tra le stesse mura.¹¹⁵ La casa di proprietà diviene così il principale mezzo attraverso cui è possibile fare sfoggio dell'ormai conquistata ricchezza, emblema del raggiungimento di un benessere che ha però tra le conseguenze – oltre alla frammentazione del «continuum spaziotemporale del paesaggio» attraverso una nuova forma di «anarchia»¹¹⁶ – quella di isolare chi l'abita dal resto del quartiere: la vicinanza, infatti, pare sortire come unico effetto quello di allontanare i residenti, giungendo, come si vedrà, le stesse relazioni interpersonali, a perdere la loro spontaneità e a dover essere programmate nel tempo e nello spazio; l'unica preoccupazione di quanti all'interno delle loro confortevoli abitazioni è infatti ora quella di proteggersi da sguardi indiscreti.¹¹⁷

A riunire una popolazione ormai frammentata non si rivelano più in grado le strade e le piazze che, si ricorda, sono ora unicamente adibite al trasporto della merce. Si può dunque sostenere sia proprio questo l'esito finale di una volontà di costruire e di riempire un territorio attraverso l'adozione di uno schema omologante: la città infatti, come ricorda Schneider, «è una struttura sociale»,¹¹⁸ e si nota come il fatto di predisporla in maniera troppo sistematica abbia come conseguenza finale quella di sfavorire l'insito desiderio di relazione della popolazione. La periferia diffusa di Trevisan pare effettivamente negare nuove possibilità di socializzazione ed è assente un luogo che possa essere interpretato come il «cuore» della città: si delinea quindi un paese che, profilandosi nel territorio in maniera sempre più disgregata, pare condurre quanti l'abitano verso la solitudine.

È inoltre interessante notare come l'omologazione indotta dal processo di industrializzazione sul paesaggio e sulle modalità di lavoro sembrino coinvolgere anche l'organizzazione delle vite delle singole persone: mentre in passato le occasioni di ritrovo erano spontanee e casuali, sembra che con la mania di pulizia e ordine presentata relativamente alle città, queste debbano ora rifarsi a precisi schemi orari; i cittadini,

¹¹⁴ Cfr. E. TURRI, *Semiologia del paesaggio italiano*, cit., p. 105.

¹¹⁵ Cfr. *ibidem*.

¹¹⁶ Cfr. M. VAROTTO, *Abitare tra le isole del Veneto centrale*, cit., p. 76.

¹¹⁷ Cfr. V. TREVISAN, *Tristissimi giardini*, cit., p. 54.

¹¹⁸ W. SCHNEIDER, *La città, destino degli uomini*, cit., p. 356.

infatti, frequentano determinati luoghi poiché concepiti solamente per attività specifiche e contingentate unicamente a un numero ristretto di persone. Oltre alle relazioni interpersonali, la stessa gestione del tempo (anche del tempo libero) pare modularsi su ritmi ripetitivi e standardizzati, ritmi che, derivanti da un modello lavorativo industriale, erano solitamente considerati appannaggio del tempo-di-lavoro. Si ha dunque a che fare con un ben più ampio processo di omologazione di fronte a cui l'uomo deve sacrificare la sua componente istintiva e adattarsi a un nuovo e ben disciplinato codice comportamentale. Esempio di ciò è fornito, in *Dove tutto ebbe inizio*, dalle righe dedicate all'osservazione del busto del poeta Giacomo Zanella: se infatti il naso della statua, in passato, «non durava mai più di una settimana», poiché costantemente staccato «a sassate» dagli amici del giovane protagonista, questo è ora «al suo posto da almeno due decenni».¹¹⁹ Si assiste così alla definitiva 'repressione' di una società attraverso la limitazione di una forma di vandalismo che, come si ricorda, costituiva anche il finale di *Libera nos a malo*. Se in *Libera nos a malo*, tuttavia, gli atti di vandalismo del protagonista e dei suoi amici potevano essere interpretati come una forma di resistenza a un processo di uniformazione ancora ai suoi esordi, l'assenza di tali azioni in *Dove tutto ebbe inizio* è invece indice di una società definitivamente sopraffatta.

Con *Dove tutto ebbe inizio* Trevisan sembra dunque voler condividere il profondo senso di solitudine (o, meglio, di alienazione) che, attanagliando sempre più la società contemporanea, la conduce alla disgregazione. La parola "vuoto", con cui l'autore sembra voler descrivere la situazione attuale, rappresenta molto più di una semplice disposizione organizzativa delle infrastrutture: essa pare piuttosto valersi di una componente luttuosa, facendo riferimento alla definitiva scomparsa di una comunità e del suo mondo, soppressi dalla mania edificatrice e dalla brama di denaro dell'uomo. Trevisan è dunque in grado di far notare come, in tale più ampio processo, l'essere umano abbia finito con il compromettere la sua stessa qualità di vita, perdendo, oltre a una comunità solidale e un paesaggio accogliente, anche le sue antiche libertà.

Va ricordato infine che la grande crisi sociale descritta dall'autore non è legata solamente a una crescente privatizzazione del territorio e a una meticolosa programmazione degli spazi e del tempo, ma anche allo spaesamento provocato dalla rapidità delle mutazioni paesistiche e dal conseguente affievolirsi del sentimento del

¹¹⁹ V. TREVISAN, *Dove tutto ebbe inizio*, cit., p. 669.

luogo, fenomeni di cui si è ampiamente parlato nel primo capitolo della presente tesi. Non è un caso, infatti, che sullo sfondo di un paesaggio tanto mutevole, gli individui diventino improvvisamente degli sconosciuti, non potendo più condividere il comune senso di appartenenza a un determinato luogo («se non fosse per il lavoro, non avremmo assolutamente niente da dirci»)¹²⁰ e, quando non degli sconosciuti, divengono persone di cui non è possibile fidarsi: «Posso andarmene quando voglio [a] patto di trovare qualcuno che dia da bere alle piante. I vicini non vanno bene, sono vecchi, mai avuta più che tanta confidenza e nessuna volontà di acquisirne di più».¹²¹ Si evidenzia in questo modo una profonda crisi sociale, che non prescinde, però, da una più ampia crisi identitaria: nel momento in cui il modello della periferia diffusa diviene quello predominante è comprensibile lo smarrimento di un'intera comunità che, non comprendendo più quale sia il paese in cui vive, né riuscendo più a identificare questo come periferia o città, non si rivela più in grado di riconoscere nemmeno se stessa.

La lettura di *Dove tutto ebbe inizio* non può che suscitare sorpresa nel lettore che, potendo riconoscersi nella società descritta e biasimata da Trevisan, acquisisce ora una nuova consapevolezza riguardante il suo stile di vita e la società in cui vive. È dunque per merito di quest'ultima tappa che l'avversione nei confronti di una modernizzazione costantemente applicata in maniera impropria trova la sua massima espressione, attraverso una critica spietata nei confronti di una società che, per la brama di denaro, ha accettato di lasciarsi inglobare in un sistema lavorativo malsano e di trasformare in un luogo estremamente inospitale il mondo in cui vive.

III.8. «Bisogna tornare ai ritmi della natura»

Se dunque, come si è finora visto, la causa dei disagi che affliggono il protagonista e i suoi compaesani può essere proprio attribuita al degrado della periferia diffusa, è importante mettere in evidenza come, d'altra parte, i luoghi lontani dal dominio umano paiano invece avere un ruolo benefico sul personaggio principale, il quale, attraverso il contatto e l'immedesimazione nella natura, pare in grado di recuperare un equilibrio e una quiete persi nella civiltà dei consumi. In diverse occasioni il narratore condivide la

¹²⁰ ID., *Works*, cit., p. 273.

¹²¹ ID., *Tristissimi giardini*, cit., p. 42.

gioia e il benessere derivanti dalle ambientazioni naturali: tra queste, in *Works*, spicca la palude in cui il protagonista, nel corso della sua esperienza di magazziniere (*Il mondo gira*), è solito rifugiarsi e trascorrere i suoi intervalli. Solo in tali occasioni trova evidente sollievo la frustrazione che spesso caratterizza il suo animo: «Mi sentivo al riparo là in mezzo, ben nascosto. A quelle camminate in pausa pranzo dovevo molti splendidi pensieri». ¹²² Il narratore sembra talvolta voler far intendere una complementarità tra l'uomo e la natura da cui si è oggi egli allontanato: «Uomo forte sta bene anche solo con natura». ¹²³ La necessità dell'uomo di recuperare un contatto con il mondo naturale è peraltro attestata anche in *Un mondo meraviglioso*, in cui il parco Querini si configura come l'unico luogo in grado di donare sollievo al tormentato protagonista ¹²⁴ o, ancora, nei *Quindicimila passi*, in cui Thomas si descrive costantemente nell'atto di passeggiare attraverso un «bosco di roveri assolutamente immaginario»: «Sono ancora in vita, pensavo, solo perché mi sfinisco percorrendo a piedi in lungo e in largo il bosco di roveri – bosco che non esiste più oramai da centinaia di anni. [...] Mentre penso di inoltrarmi nel bosco, cammino in realtà per strade disgustose»; ¹²⁵ nei *Quindicimila passi*, oltretutto, l'importanza del legame con la natura è espressa attraverso l'onomastica: al cognome del protagonista, Boschiero, si contrappongono quelli di due personaggi spesso connotati negativamente, cioè la signora Magnabosco e il notaio Strazzabosco, ¹²⁶ una scelta che dunque, attraverso i nomi, lascia intendere come l'allontanamento della natura abbia tra le sue conseguenze anche un'inevitabile degenerazione umana.

Tale allontanamento è costantemente oggetto di critica del protagonista di *Works* che biasima una società distanziatasi dai luoghi da cui ha origine, luoghi con cui essa intrattiene un rapporto millenario e che costituiscono, contemporaneamente, degli ambienti cari alla tradizione, oggi degradati per ottenerne ricavo:

Interessante territorio comunque, una grossa fetta di steppa cerealicola assolutamente piatta, in parte terreno di bonifica, ovviamente mussoliniana, tra i colli Berici e gli Euganei, tagliata in due dalla strada della Riviera Berica; e un'altra parte

¹²² ID., *Works*, cit., p. 521.

¹²³ Ivi, p. 527.

¹²⁴ Cfr. ID., *Un mondo meraviglioso. Uno standard*, Torino, Einaudi, 2003 (1997), p. 30.

¹²⁵ ID., *I quindicimila passi. Un resoconto*, Torino, Einaudi, 2002, p. 25.

¹²⁶ Cfr. FRANCO TOMASI, MAURO VAROTTO, «Non sono un fottuto flâneur»: *Vicenza diffusa ne I quindicimila passi di Vitaliano Trevisan*, in BARENGHI MARIO, LANGELLA GIUSEPPE, TURCHETTA GIANNI (a cura di), *La città e l'esperienza del moderno*, vol. II, Pisa, ETS, 2012, pp. 332-333.

che si estendeva in quota sui colli, quelli Berici naturalmente, essendo gli Euganei sotto il dominio di Padova, eppure così vicini alla vista, che non avrei avuto difficoltà a immaginarmi Petrarca che, «solo et pensoso», quei campi deserti andasse misurando a passi tardi e lenti, tra distese di mais e soia marca Pioneer, e allevamenti di polli, se solo all'epoca avessi letto Petrarca. Restavano i campi di mais e soia marca Pioneer e gli allevamenti di polli.¹²⁷

Trevisan, inoltre, sottolinea la gravità del processo mettendo in evidenza come la sopraffazione dei luoghi naturali da parte dell'uomo, oltre a dare origine a gravi devastazioni ambientali, abbia anche importanti ricadute sulle abitudini e sullo stile di vita della popolazione:

Accadde tutto molto velocemente: due, tre anni, e niente più gamberi, *marsoni* e *salgare'e* (il nome italiano non lo conosco), con grande disappunto di mio padre, che nel suo tempo libero mi portava spesso all'*Astego* o sulla *Longhe'a* – suo affluente – appunto a pescare, con le mani, quel pesce che gli piaceva tanto e che, da giovane, come per tutti gli abitanti della zona, era parte integrante della sua dieta. In alcune zone il cambiamento fu ancora più repentino, se è vero, come mi raccontò un amico un po' più vecchio di me, originario di Chiampo, che nel torrente omonimo, che dà il nome all'intera vallata – nota anche, data l'elevatissima concentrazione di concerie, come il distretto della pelle di Chiampo e Arzignano –, lui da piccolo ci pescava e, d'estate, ci faceva il bagno, come tutti i ragazzi del posto avevano sempre fatto. Poi un giorno, avrà avuto tredici o quattordici anni, andò al fiume a pescare con i suoi amici, e l'acqua aveva cambiato colore!, e c'era come una schiuma, e pesci morti trasportati dalla corrente. No anni, o mesi, aveva detto, ma da un giorno all'altro, ti rendi conto? Una nuova conceria, la prima a monte di dove abitava, era appena entrata in attività.¹²⁸

L'autore denuncia in questo modo l'affermarsi di un malsano antropocentrismo che, oltre a danneggiare l'uomo stesso, si dimostra in grado di portare alla distruzione un intero ecosistema. Tale desiderio di elevazione dell'uomo rispetto alle altre specie è peraltro oggetto di riflessione nei *Quindicimila passi*, nel momento in cui Thomas osserva i

¹²⁷ ID., *Works*, cit., p. 208.

¹²⁸ Ivi, p. 93, in nota.

cadaveri degli animali «spiaccicati» lungo le strade: «Cadaveri dappertutto, penso. Solo i corpi degli umani vengono rimossi con grande velocità, gli altri, se non ingombrano troppo, restano sulla strada. [...] Nessuno ci fa caso, mi dicevo, e neanche tu a un certo punto ci farai più caso».¹²⁹

Si può così constatare come, dalle pagine di Trevisan, emerga una costante nostalgia per un passato preindustriale, mai conosciuto, basato sul contatto con la natura e sull'equiparazione dell'uomo con le altre specie viventi. Questo equilibrio, che permetteva all'umanità di vivere in armonia con quanto la circondava, è stato oggi compromesso, portando alla distruzione di un intero mondo, con ripercussioni non solo ambientali, ma anche psicofisiche per l'uomo stesso.

È interessante notare come il pensiero trasmesso da Trevisan sembri costantemente accostarsi a quello di Henry David Thoreau, pensatore americano che, nel corso dell'Ottocento, conobbe le conseguenze dell'instaurarsi di un'economia capitalistica nel West del suo continente; questa avrebbe comportato importanti ripercussioni non solo sulle popolazioni native, ma anche sull'ambiente, modificato dall'uomo per ottimizzarne lo sfruttamento.¹³⁰ Secondo Thoreau quello naturale, distrutto a fini economici, «è un mondo in cui l'essere umano *si trova*, senza privilegi, e in cui si deve muovere con l'umiltà di chi è arrivato dopo»;¹³¹ con il pensatore americano Trevisan pare dunque condividere un insito desiderio di 'armonia' tra uomo e natura, facendo allusione, attraverso i momenti di immersione in quest'ultima, all'enorme «ricchezza morale»¹³² che è possibile trarne. Secondo Thoreau, infatti, solo attraverso la riconciliazione tra uomo e natura è possibile il superamento dello stato di alienazione che oggi giorno attanaglia la società¹³³ e ciò è esattamente quanto pare accadere in *Works*: nel momento in cui il protagonista entra in contatto con una qualsiasi ambientazione naturale gli è possibile assaporare una condizione di 'purezza originaria' in grado di sollevarlo dagli affanni inferti dalla società.

È dunque probabilmente nel tentativo di sfuggire a uno stato di alienazione che il protagonista si raffigura alla costante ricerca di una *wilderness* perduta, ovvero di una

¹²⁹ ID., *I quindicimila passi*, cit., p. 27.

¹³⁰ Cfr. SERENELLA IOVINO, *Filosofie dell'ambiente. Natura, etica, società*, Roma, Carocci, 2008 (2004), p. 23.

¹³¹ *Ibidem*.

¹³² *Ibidem*.

¹³³ Cfr. *ivi*, pp. 23-24.

«natura incontaminata»¹³⁴ oggi soggiogata dall'uomo. L'unica soluzione tramite cui pare possibile il recupero di tale immaginario, riportando le parole di un «noto» scrittore di montagna, è quella di «tornare ai ritmi della natura».¹³⁵ Affinché ciò sia possibile, la proposta di Trevisan è di primo acchito inconcepibile: «*Non fare assolutamente nulla*»;¹³⁶ solo in tale maniera, infatti, con il cessare degli atti repressivi da parte dell'uomo, la natura si rivelerebbe in grado di riacquistare gli spazi che la società le ha sottratto. Quello proposto dal narratore è un piano d'azione che, forse inconsapevolmente, rimanda ancora una volta al pensiero di Thoreau e al concetto di *disobbedienza civile* teorizzato dal filosofo: proprio come Thoreau, infatti, che si era rifiutato in maniera pacifica di sottostare a un'imposizione dello Stato considerata iniqua (il pagamento delle tasse per la guerra contro il Messico),¹³⁷ Trevisan si fa promotore di una rivoluzione pacifica attraverso il sostentamento di una particolare forma d'inerzia, rifiutandosi di sottostare alle disperate modalità produttive a cui ogni individuo è oramai costretto a favore di una crescita illimitata. «Sembra impossibile», scrive Trevisan, «ma la natura si riprende tutto in poco tempo»:¹³⁸ la cessazione di ogni attività di modifica al paesaggio da parte dell'uomo avrebbe come conseguenza infatti, secondo il narratore, la riforestazione spontanea nel giro di pochi anni. Ciò è quanto scrive l'autore a proposito di una fabbrica abbandonata, su cui egli prevede a breve la comparsa di una nuova foresta:

Pochi decenni e, comunque vada, la nostra parte di periferia diffusa potrà contare su un cosiddetto polmone verde e, al tempo stesso, i suoi abitanti, ovvero noi stessi, potremo visitare le rovine della fabbrica e riflettere così sulla nostra propria storia, sul concetto di lavoro da cui tutto ha avuto inizio, sulla nostra identità e tutte le altre cazzate politico-culturali che dovrei dire per chiudere bene il discorso.¹³⁹

Quello condiviso da Trevisan è dunque un pensiero che pare accostarsi non solo a Thoreau, ma anche a Clément, le cui idee «si fondano su un rapporto non prevaricatore dell'uomo sulla natura», non escludendo, dunque, la «riappropriazione da parte della

¹³⁴ Cfr. N. SCAFFAI, *Letteratura e ecologia*, cit., p. 47.

¹³⁵ V. TREVISAN, *Dove tutto ebbe inizio*, cit., p. 669.

¹³⁶ Ivi, p. 690.

¹³⁷ Cfr. HENRY DAVID THOREAU, *Disobbedienza civile*, trad. it. di Laura Gentili, Milano, Mondadori, 1993 (Boston 1849), pp. 62-63.

¹³⁸ V. TREVISAN, *Works*, cit., p. 457.

¹³⁹ ID., *Dove tutto ebbe inizio*, cit., p. 691.

natura di spazi urbani e agricoli abbandonati». ¹⁴⁰ Così, sebbene ciò che è stato costruito dalla società umana si riveli incancellabile e destinato a perdurare nel tempo, il protagonista di *Works*, per primo, tenta di mettere in atto un mutamento che, attraverso l'«istitu[zione] [del]lo spirito del non fare», ¹⁴¹ permetterebbe infine di rappacificare l'uomo con se stesso, con i suoi simili e con il mondo da cui proviene.

¹⁴⁰ LUDOVICA DEL CASTILLO, *Tristissimi giardini: un percorso che resiste all'evidenza*, in «il verri», n. 65, 2017, p. 105.

¹⁴¹ G. CLÉMENT, *Manifesto del terzo paesaggio*, cit., p. 59.

CONCLUSIONI

Attraverso le opere di Meneghello, Zanzotto e Trevisan è stato possibile delineare per sommi capi il processo evolutivo che, in particolar modo a partire dal secondo Novecento, ha trasformato il Veneto e i suoi abitanti. È interessante notare come le testimonianze esaminate trasmettano un costante rimpianto per un paesaggio integro e per dei centri abitati ancora ben definiti, capaci di farsi garanti delle concrete esigenze individuali.

Si tratta di mutazioni che, come è già stato reso presente, vedono alla loro base l'instaurarsi di un nuovo sistema economico e produttivo e, insieme, l'affermarsi di un assetto sociale caratteristico della *Gesellschaft*. Il raggiungimento della ricchezza, infatti, appare costantemente come un traguardo individuale, non comunitario, e il mezzo principale attraverso cui è resa possibile la sua realizzazione è la deturpazione del territorio comune, permessa sulla base di un «consenso» e di una «convenzione» volti a mediare le differenti volontà individuali, alienate tra loro.¹ La brama di accrescimento del capitale rappresenta, in effetti, un ricorrente oggetto di discussione negli autori trattati e, se non la ricchezza in sé, a essere criticato è il desiderio di un sempre più accentuato stato di benessere, non reputato migliore rispetto a un passato di povertà.

Le innumerevoli devastazioni ambientali e le brutture edilizie divengono così emblema di un'agiatezza finalmente raggiunta ma che, attraverso l'abbattimento di un paesaggio tanto caro, non può che condurre a un profondo malessere quanti subiscono il repentino allontanamento dai loro luoghi. L'afflizione per la perdita del paesaggio è spesso legata, appunto, alla distruzione di aree naturali, come nel caso di Zanzotto, ma più generalmente, come per Meneghello, è una conseguenza dell'improvvisa scomparsa di quel «mondo di cose stabili», importante punto di riferimento per la collettività. Non è casuale infatti, in seguito alla perdita del paesaggio, l'emersione di diverse forme di crisi (in particolare identitarie e sociali), come testimoniato dai tre autori: si assiste, in *Libera*

¹ Cfr. M. CANGIANO, *Cultura di destra e società di massa*, cit., p. 52-55.

nos a malo, alla disgregazione di una società che, non riuscendo più a riconoscere i luoghi in cui vive, giunge a non identificare nemmeno se stessa, aggravando in questo modo la frammentazione precedentemente indotta dall'adozione di un sistema economico generatore di individualismo; in *Sovrimpressioni* si delinea il graduale decadimento del poeta, che cessa infine di esistere assieme al paesaggio che da sempre lo accoglie; la disgregazione sociale è infine molto accentuata in *Works*, in cui i personaggi paiono agire come automi, riflettendo dunque un paesaggio arido e freddo. Si configura così, nell'ultimo caso descritto, una particolare forma di solitudine che contribuisce all'accrescimento di un malessere già fondato sull'impossibilità d'identificarsi in un paese che, come in *Libera nos a malo*, cresce in maniera sempre più scomposta.

È interessante notare come siano spesso i luoghi indenni all'influsso del progresso quelli che più facilmente permettono la rappacificazione dei personaggi con loro stessi: è il caso della Piazzetta descritta in apertura al capitolo 13 di *Libera nos a malo*, del paesaggio che in *Ligonàs*, per mezzo della luce, riprende vita manifestandosi ancora incontaminato o, infine, della palude in cui il protagonista di *Works* trova rifugio. Le aree naturali, in particolare, si rivelano le uniche capaci di connettere tra loro i diversi individui e di dare origine a sentimenti d'amore o d'amicizia ormai dimenticati: solo sul greto del torrente trova la sua più elevata realizzazione l'innamoramento di Luigi per la Marcella e, allo stesso modo, l'amicizia tra Zanzotto e Silvio Guarnieri pare possibile solo nel contesto di un'ambientazione naturale estremamente vitale. Si può affermare che ciò avvenga anche nel caso del protagonista di *Works*, figura estremamente schiva ma che lavorando come lattoniere si circonda di amicizie, realizzando con i suoi colleghi una perpetua evasione dai cupi ambienti cittadini.

A ogni modo, gli spazi che solitamente si rivelano maggiormente confortevoli paiono quelli che più si sottraggono agli stereotipi caratterizzanti il comune immaginario di "nonluogo"; un esempio è costituito dalle osterie: stabilimenti ben radicati nel territorio e carichi di storia. Conseguenza del generale processo di rinnovamento, infatti, non è solamente il rimpianto di un paesaggio sviluppatosi in armonia con l'attività umana, ma anche dei valori e della storia di cui esso si faceva portatore, i quali costituivano le basi di un'antica civiltà contadina e artigiana, poi appiattita, con i suoi usi e costumi, dall'affermarsi di un'economia capitalistica. Non si può dunque sostenere sia casuale, in relazione alla perdita degli antichi valori e in seguito all'affievolirsi dello spirito

contadino, il crescente sentimento di nostalgia verso una realtà basata sulla vita all'aperto e sul contatto con le aree naturali (che spesso, negli autori trattati, assumono le valenze di «luoghi antropologici»). In seguito al processo di rinnovamento è inoltre resa nota l'afflizione per la scomparsa degli antichi mestieri artigiani, viva espressione di ciò che il luogo aveva da offrire alla comunità che ospitava. L'estinzione di modalità lavorative che si manifestavano in armonia con il territorio e con la sua popolazione, causata dall'affermarsi di un processo produttivo unicamente mirante alla quantità e al guadagno, non può che avere, tra le sue conseguenze, quella di apportare ingenti danni di carattere ambientale e sociale.

È così che la scomparsa degli antichi mestieri artigiani, verificatasi assieme a quella del dialetto, diviene infine indice di un più ampio fenomeno di standardizzazione a cui hanno condotto l'incitamento al progresso, alla ricchezza e alla crescita della produzione. L'omologazione paesaggistica, avvenuta attraverso la semplice riapplicazione di schemi edilizi inadatti alle differenti realtà territoriali, diviene dunque emblema di un più ampio fenomeno di omologazione culturale, al punto che, come scrive Meneghello, le novità che «dieci anni fa» potevano essere considerate «cose di Malo» divengono ora comuni «aspetti della vita italiana».²

La distruzione del paesaggio, la crisi identitaria e sociale, la rottura del legame tra uomo e natura e il conseguente stato di alienazione rappresentano quindi gli esiti di un più ampio processo, all'origine del quale i tre autori paiono individuare l'emergere di un malsano antropocentrismo, sviluppatosi con l'affermarsi dell'industria. Attraverso l'equiparazione tra uomo, piante e animali, Meneghello, Zanzotto e Trevisan sembrano voler ricordare che l'umanità non rappresenta che una minima componente di un più ampio universo, in cui essa si trova senza alcun diritto sulle altre forme di vita. L'odierna condizione d'infelicità pare in questo modo trovare la sua origine nella rottura del preesistente equilibrio tra uomo e natura, avvenuta a favore del benessere e dell'abbondanza.

La conclusione è che questa modernizzazione ha progressivamente allontanato l'umano da se stesso: la società industriale, tripudio della ragione strumentale, si esprime infatti in forme di lavoro e processi produttivi alienanti e spersonalizzanti,

² L. MENEGHELLO, *Pomo pero*, cit., p. 220.

accompagnati dal dissolversi del tessuto sociale e dei valori di solidarietà. In tale scenario anche le devastazioni dell'ambiente (un ambiente che è anzitutto una risorsa) sono la logica conseguenza di una visione dualistica e piramidale del rapporto tra umanità e natura.³

Nei testi esaminati il ritorno a un'originaria condizione di felicità pare possibile solo attraverso la restaurazione di un ormai lacerato equilibrio tra uomo e natura e in seguito all'individuale riappropriazione di un paesaggio primigenio: in *Libera nos a malo* il ricordo si configura come l'unico mezzo per ridare vita a una comunità che si sviluppava in armonia con la campagna circostante; in *Sovrimpressioni* l'io lirico può ritrovare la pace solo in seguito al ricongiungimento ultraterreno con un paesaggio ormai sopraffatto dalla società umana; l'animo inquieto del protagonista di *Works*, infine, sembra trovare sollievo solo nell'idea di un'eventuale riappropriazione da parte della natura degli spazi che l'uomo le ha sottratto. È così che, con modalità differenti, i tre autori mettono in atto il tentativo di recupero di un'ormai lontana armonia, permessa, in particolar modo, dalla presenza di un paesaggio stabile e duraturo, in grado di fungere da riferimento per quanti lo osservano e capace di mettere in connessione l'uomo non solo con i suoi simili, ma anche con il mondo che lo accoglie.

³ S. IOVINO, *Ecologia letteraria*, cit., p. 36.

BIBLIOGRAFIA

OPERE E SCRITTI DEGLI AUTORI PRESI IN ESAME

MENEGHELLO, LUIGI, *Il lavoro, le opere, le azioni*, in «Comunità», n. 78, 1960 (firmato Ugo Varnai).

—, *Libera nos a malo*, Milano, Rizzoli, 2022 (1963).

—, *Pomo pero. Paralipomeni di un libro di famiglia*, Milano, Rizzoli, 2021 (1974).

—, *Jura. Ricerche sulla natura delle forme scritte*, Milano, Garzanti, 1987.

TREVISAN, VITALIANO, *Un mondo meraviglioso. Uno standard*, Torino, Einaudi, 2003 (1997).

—, *I quindicimila passi. Un resoconto*, Torino, Einaudi, 2002.

—, *Il ponte. Un crollo*, Torino, Einaudi, 2007.

—, *Ritorno alla realtà? Otto interviste a narratori italiani*, in «Allegoria», n. 57, 2008.

—, *Tristissimi giardini*, Bari, Laterza, 2010.

—, *Works*, Torino, Einaudi, 2022 (2016).

—, *Dove tutto ebbe inizio. Works-non-works* (2022), in ID., *Works*, Torino, Einaudi, 2022 (2016).

ZANZOTTO, ANDREA, *Ligonàs*, Firenze, Premio di poesia Pandolfo, 1998.

—, *Le poesie e prose scelte*, Milano, Mondadori, 1999.

- , *Adieu a Ligonàs*, in «Anterem», n. 67, 2003.
- , *In margine a un vecchio articolo*, in VALLERANI FRANCESCO, VAROTTO MAURO (a cura di), *Il grigio oltre le siepi. Geografie smarrite e racconti del disagio in Veneto*, Portogruaro, Nuova Dimensione, 2005.
- , *Il paesaggio come eros della terra* (2006), in ID., *Luoghi e paesaggi*, Milano, Bompiani, 2013.
- , *Eterna riabilitazione da un trauma di cui s'ignora la natura*, Roma, Nottetempo, 2007.
- , *In questo progresso scorsoio*, Milano, Garzanti, 2009.
- , *Ascoltando dal prato. Divagazioni e ricordi*, Novara, Interlinea, 2011.
- , *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 2011.

BIBLIOGRAFIA CRITICA SU LUIGI MENEGHELLO

DE MARCHI, PIETRO, «*Riprodurre in pietra serena*». *Per una lettura lenta del capitolo 13 di Libera nos a malo di Luigi Meneghello*, in BARBIERI GIUSEPPE, CAPUTO FRANCESCA (a cura di), *Per Libera nos a malo. A 40 anni dal libro di Luigi Meneghello*, Vicenza, Terra Ferma, 2005.

—, «*Libera nos a malo*»: *il cinema naturale della vita*, in MENEGHELLO, LUIGI, *Libera nos a malo*, Milano, Rizzoli, 2022 (1963).

DE TONI, EMMANUELA, «*Le cose del paese*». *Pour une histoire synchronique de la vie enfantine chez Meneghello*, in «*Italies*», n. 21, 2017.

LEPSCHY, GIULIO (a cura di), *Su/Per Meneghello*, Milano, Comunità, 1983.

—, *Introduzione*, in MENEGHELLO, LUIGI, *Opere scelte*, Milano, Mondadori, 2006.

NASCIMBENI, GIULIO, *Meneghello: oltre la nostalgia*, in ID., *Il calcolo dei dadi. Storie di uomini e di libri*, Milano, Bompiani, 1984.

—, *Tra i fantasmi del dialetto*, in ID., *Il calcolo dei dadi. Storie di uomini e di libri*, Milano, Bompiani, 1984.

PELLEGRINI, ERNESTINA, *Nel paese di Meneghello. Un itinerario critico*, Bergamo, Moretti & Vitali, 1992.

PELLEGRINI ERNESTINA, ZAMPESE LUCIANO, *Meneghello: solo donne*, Venezia, Marsilio, 2016.

PRALORAN, MARCO, «*Siamo arrivati ieri sera*»: tempo e temporalità in Libera nos a malo, in BARBIERI GIUSEPPE, CAPUTO FRANCESCA (a cura di), *Per Libera nos a malo. A 40 anni dal libro di Luigi Meneghello*, Vicenza, Terra Ferma, 2005.

SEGRE, CESARE, «*Libera nos a malo*». *L'ora del dialetto*, in MENEGHELLO, LUIGI, *Libera nos a malo*, Milano, Rizzoli, 2022 (1963).

ZAMPESE, LUCIANO, «*S'incomincia con un temporale*». *Guida a Libera nos a malo di Luigi Meneghello*, Roma, Carocci, 2021.

ZUBLENA, PAOLO, «*Però non si può più rifare con le parole*». *Osservazioni su lingua, dialetto ed esperienza in Libera nos a malo di Luigi Meneghello*, in «Autografo», n. 54, 2015.

BIBLIOGRAFIA CRITICA SU ANDREA ZANZOTTO

- BASSI, SILVIA, *Dentro e fuori dalla piccola patria: fonti della poesia in dialetto di Andrea Zanzotto*, in «Letteratura e dialetti», n. 5, 2012.
- BORGHESI, ANGELA, *Fiori di faglia. Meteo di Andrea Zanzotto*, in «Strumenti critici», n. 5, 2016.
- BREDA, MARZIO, *Introduzione*, in ZANZOTTO, ANDREA, *In questo progresso scorsoio*, Milano, Garzanti, 2009.
- CAPALDI, DONATELLA, *Paesaggio in sbandamento*, in PIZZAMIGLIO, GILBERTO (a cura di), *Andrea Zanzotto tra Soligo e laguna di Venezia*, Firenze, Olschki, 2006.
- CARBOGNIN, FRANCESCO, «*Scorci di Lorna*» nei versi di Zanzotto, in ID. (a cura di), *Andrea Zanzotto, la natura, l'idioma*, Treviso, Canova, 2018.
- CATULINI, DARIA, *La botanica come metafora nell'opera di Andrea Zanzotto*, in «Italian studies», n. 3, 2020.
- CORTELLESSA, ANDREA, *Zanzotto. Il canto nella terra*, Bari, Laterza, 2021.
- DAL BIANCO, STEFANO, *Profili dei libri e note alle poesie*, in ZANZOTTO, ANDREA, *Le poesie e prose scelte*, Milano, Mondadori, 1999.
- , *Il percorso della poesia di Andrea Zanzotto*, in ZANZOTTO, ANDREA, *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 2011.
- , *Le lingue e l'inglese degli Haiku*, in CARBOGNIN, FRANCESCO (a cura di), *Andrea Zanzotto, la natura, l'idioma*, Treviso, Canova, 2018.

- DALL'ANESE, ENRICO, *Il Quartier del Piave e la Valle del Soligo. Nel paesaggio con Andrea Zanzotto*, Venezia, Regione del Veneto, 2022.
- GAUDENZI, ELIA, «*La memoria nella lingua*». *Il dialetto veneto in Luigi Meneghello, Mario Rigoni Stern e Andrea Zanzotto*, in «il 996», n. 1, 2022.
- LORENZINI, NIVA, *Dietro il silenzio, oltre il silenzio: la poesia di Andrea Zanzotto*, in CARBOGNIN, FRANCESCO (a cura di), *Andrea Zanzotto. Un poeta nel tempo*, Bologna, Aspasia, 2007.
- LUNARDI, COSTANZA, *Genius loci: Andrea Zanzotto tra erbe e fiori*, in PIZZAMIGLIO, GILBERTO (a cura di), *Andrea Zanzotto tra Soligo e laguna di Venezia*, Firenze, Olschki, 2006.
- , *Nel Kēpos della poesia*, in CARBOGNIN, FRANCESCO (a cura di), *Andrea Zanzotto, la natura, l'idioma*, Treviso, Canova, 2018.
- MALINVERNO, FEDERICA, *Per «Verso i Palù» di «Sovrimpressioni» di Andrea Zanzotto: la genesi nelle carte autografe*, in «Strumenti critici», n. 156, 2021.
- MARTIGNONI, CLELIA, *Il linguaggio della «sovrimpressione». Una poetica?*, in CARBOGNIN, FRANCESCO (a cura di), *Andrea Zanzotto. Un poeta nel tempo*, Bologna, Aspasia, 2007.
- NOFERI, ADELIA, *Per Andrea Zanzotto: Sovrimpressioni*, in «Poetiche», n. 1, 2002.
- ROMANO, MARIA ELISABETTA, *Andrea ZANZOTTO, Sovrimpressioni, Milano, Mondadori, 'Lo Specchio' 2001*, in «Soglie», n. 1, 2002.
- , *VERSO I PALÙ: i due testi brevi*, in PIZZAMIGLIO, GILBERTO (a cura di), *Andrea Zanzotto tra Soligo e laguna di Venezia*, Firenze, Olschki, 2006.

STEFFAN, PAOLO, *Un «giardino di crode disperse». Uno studio di Addio a Ligonàs di Andrea Zanzotto*, Roma, Aracne, 2012.

VALLERANI, FRANCESCO, *Produzione di paesaggio e agire poetico: ecologia letteraria in Andrea Zanzotto*, in CARBOGNIN, FRANCESCO (a cura di), *Andrea Zanzotto, la natura, l'idioma*, Treviso, Canova, 2018.

VERDINO, STEFANO, *Luna starter di feste bimillennarie. 21-22 dicembre 1999, da Sovrimpressioni, 2001*, in NATALE MASSIMO, SANDRINI GIUSEPPE (a cura di), *«A foglia ed a gemma». Letture dall'opera poetica di Andrea Zanzotto*, Roma, Carocci, 2016.

BIBLIOGRAFIA CRITICA SU VITALIANO TREVISAN

BOZZOLA, SERGIO, *Sintassi e narrazione in Vitaliano Trevisan. Una nota a Works*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», n. 20, 2023.

DEL CASTILLO, LUDOVICA, *Tristissimi giardini: un percorso che resiste all'evidenza*, in «il verri», n. 65, 2017.

GAMBARO, ELISA, *Il lavoro disegna il mondo: struttura romanzesca e sguardo antropologico in Works di Vitaliano Trevisan*, in «Allegoria», n. 82, 2020.

GIALLORETO, ANDREA, «*Questo scritto non sarà un romanzo*». *L'azione letteraria di Vitaliano Trevisan*, in «Heteroglossia», n. 14, 2016.

PELL, GREGORY, *Vitaliano Trevisan's I quindicimila passi: an aesthetic of repetition*, in «Forum Italicum», n. 1, 2009.

SORRENTINO, VANESSA (intervista a cura di), *Steroidi e pesticidi letterari. Lo scrittore, produttore di organismi da macello*, in «Italia Libri», 17 settembre 2004 ([«https://www.italialibri.net/interviste/0409-1.html»](https://www.italialibri.net/interviste/0409-1.html), consultato il 15 maggio 2024).

TOMASI FRANCO, VAROTTO MAURO, «*Non sono un fottuto flâneur*»: *Vicenza diffusa ne I quindicimila passi di Vitaliano Trevisan*, in BARENGHI MARIO, LANGELLA GIUSEPPE, TURCHETTA GIANNI (a cura di), *La città e l'esperienza del moderno*, vol. II, Pisa, ETS, 2012.

BIBLIOGRAFIA GENERALE

- ALIGHIERI, DANTE, *Vita nuova*, Milano, Garzanti, 2016.
- ARENDT, HANNAH, *Vita activa. La condizione umana*, trad. it. di Sergio Finzi, Milano, Bompiani, 2017 (Chicago 1958).
- BAUDELAIRE, CHARLES, *I fiori del male e altre poesie*, trad. it. di Giovanni Raboni, Torino, Einaudi, 2014 (Paris 1857).
- BREDA, NADIA, *Palù. Inquieti paesaggi tra natura e cultura*, Verona, Cierre, 2001.
- CANGIANO, MIMMO, *Cultura di destra e società di massa. Europa 1870-1939*, Milano, Nottetempo, 2022.
- CLÉMENT, GILLES, *Manifesto del Terzo paesaggio*, trad. it. di Filippo De Pieri, Macerata, Quodlibet, 2005 (Montreuil 2004).
- IOVINO, SERENELLA, *Filosofie dell'ambiente. Natura, etica, società*, Roma, Carocci, 2008 (2004).
- , *Ecologia letteraria. Una strategia di sopravvivenza*, Milano, Edizioni Ambiente, 2015 (2006).
- LEJEUNE, PHILIPPE, *Il patto autobiografico*, trad. it. di Franca Santini, Bologna, Il Mulino, 1986 (Paris 1975).
- MARX, KARL, *Il capitale*, vol. I, a cura di Aurelio Macchioro e Bruno Maffi, Novara, De Agostini, 2013 (Hamburg 1867).
- MONTALE, EUGENIO, *Ossi di seppia*, Milano, Mondadori, 2003 (1925).

—, *Le occasioni*, Torino, Einaudi, 1996 (1939).

PASOLINI, PIER PAOLO, *Lettere luterane. Il progresso come falso progresso*, Torino, Einaudi, 2003 (1976).

PIOVENE, GUIDO, *Viaggio in Italia*, Milano, Baldini & Castoldi, 1993 (1957).

ROVERATO, GIORGIO, *L'industria nel Veneto: storia economica di un "caso" regionale*, Padova, Esedra, 1996.

SCAFFAI, NICCOLÒ, *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*, Roma, Carocci, 2017.

SCHNEIDER, WOLF, *La città, destino degli uomini. Da Ur a Utopia*, trad. it. di Vanna Massarotti, Milano, Garzanti, 1961 (Düsseldorf 1960).

SERENI, EMILIO, *Storia del paesaggio agrario italiano*, Bari, Laterza, 1982 (1961).

THOREAU, HENRY DAVID, *Disobbedienza civile*, trad. it. di Laura Gentili, Milano, Mondadori, 1993 (Boston 1849).

TURRI, EUGENIO, *Semiologia del paesaggio italiano*, Venezia, Marsilio, 2014 (1979).

—, *L'anima del paesaggio veneto*, in VALLERANI FRANCESCO, VAROTTO MAURO (a cura di), *Il grigio oltre le siepi. Geografie smarrite e racconti del disagio in Veneto*, Portogruaro, Nuova Dimensione, 2005.

VALLERANI, FRANCESCO, *Italia desnuda. Percorsi di resistenza nel Paese del cemento*, Milano, Unicopoli, 2013.

VAROTTO, MAURO, *Abitare tra le isole del Veneto centrale*, in VALLERANI FRANCESCO, VAROTTO MAURO (a cura di), *Il grigio oltre le siepi. Geografie smarrite e racconti del disagio in Veneto*, Portogruaro, Nuova Dimensione, 2005.